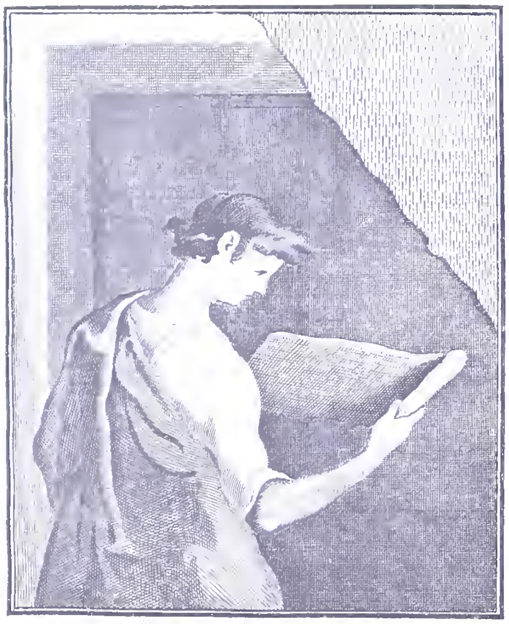
ADOLF FEULNER

Bayerisches Rokoko



KWV

ADOLF FEULNER

BAYERISCHES ROKOKO



Mit 328 Abbildungen

KURT WOLFF VERLAG MÜNCHEN

INHALT

TEXTTEIL

BILDERTEIL

ARCHITEKTUR

Thema und Disposition

DAS bayrische Stammesland, das eigentliche Altbayern, umfaßt die Gebiete der heutigen Regierungsbezirke Oberbayern, Niederbayern und der Oberpfalz, die Lande von den Alpen bis hinauf nach Waldsassen, von den Toren Augsburgs bis nach Passau und Salzburg; das österreichische Innviertel, das erst im späten 18. Jahrhundert abgetrennt wurde, mit eingeschlossen. Die Einheitlichkeit des Gebietes liegt nicht nur in der politisch-geschichtlichen Zusammengehörigkeit seit Jahrhunderten, sondern auch in der gleichen Sprache, dem gleichen Dialekt, und in der gleichartigen Kultur. Diese gleichartige Kultur, bedingt durch die geographische Lage am Südrande Deutschlands, die gleichen Lebensbedingungen, den Stammescharakter, die Religion, unterscheidet das Land bestimmter vom angrenzenden Schwaben und Franken, weniger deutlich von Österreich und Tirol, den Ländern gleichen Stammes, die sich schon frühzeitig vom bayrischen Mutterland getrennt hatten.

Ist auch die Kunst dieses Gebietes ein selbständiges, einheitliches Ganzes, so daß sie ohne fühlbare Mängel aus dem größeren Zusammenhang der deutschen Kunst herausgerissen und für sich betrachtet werden kann? Ist die Eigenart des Stammes auch in der bildenden Kunst zu erkennen, ist sie noch deutlich in der Kunst des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, die mehr vom Import lebte, als frühere Perioden, die Anregungen ausländischer Kunst in ausgedehnterem Maße sich zu eigen machte? Kann man die Barock- und Rokokokunst als deutsche, als bayrische Kunst bezeichnen, die noch nach der Ansicht der letzten Generation als Fremdkörper sich in das Deutschtum eindrängte? Mit diesen Fragen ist auch der methodische Weg für die Behandlung unseres Themas vorgezeichnet. Die Antwort muß sich aus einer Übersicht über die Kunst der Zeit ergeben.

Die Zeit ist noch fester zu fixieren. Der Titel „Bayrisches Rokoko" bezeichnet den Höhepunkt einer künstlerischen Entwicklung, den man etwa mit den Jahren 1730–70 abgrenzen kann. Dieser Ausschnitt ist willkürlich, Konvention aus praktisch wissenschaftlichen Erwägungen; eine Trennung durch feste Schnitte ist nicht möglich. Es ist ein Ausschnitt aus einem lange dauernden, ununterbrochenen Prozeß der Ausreifung des Barocks, der hier erst um 1800 endgültig vom Klassizismus abgelöst wurde. Der Titel umschreibt das Endstadium des Barocks, das in der süddeutschen Kunst die reifsten Früchte gezeitigt hat. Das Anfangsstadium bildet die Rezeption des Barocks, die von der Kultur des humanistisch-theologischen Zeitalters eingeleitet, durch den großen Krieg unterbrochen, im späten 17. Jahrhundert

Thema und Disposition

erneut einsetzte und beim Mangel einheimischer Kräfte sich zu einem wahren Import italienischer Barockkunst steigerte. Die Durchsetzung dieses importierten Barocks mit deutschen Elementen, die Verarbeitung des internationalen Stiles zu einem deutschen Stil mag hier zur Klärung des Zusammenhanges die Einleitung bilden. Mit der Modifikation dieses verdeutschten Barockstiles durch den Einfluß französischer Kunst, die Hand in Hand geht mit dem allgemeinen Stilwandel und einem bewußteren Anknüpfen an die Fäden der seit den Tagen der Gotik ununterbrochenen Tradition, beginnt das eigentliche Rokoko. Der Gang der geschichtlichen Entwicklung ist in der Architektur, der führenden Kunst der Zeit, am deutlichsten zu erkennen. Für diesen Abschnitt ist deshalb die Form eines Längsschnittes gewählt und in absichtlichem Gegensatz zu den heutigen Bestrebungen, bei allen architektonischen Großtaten der Zeit das Persönliche der Leistung allzusehr zu verwässern, das Individuelle nur als Niveauleistung kollektivistischer Sammelarbeit hinzustellen, ist der Nachdruck auf das Biographische gelegt. Für Malerei und Skulptur, die von der Architektur abhängen, den gleichen Stadien der Entwicklung unterliegen, ist zur Vermeidung von Wiederholungen eine leichtere Disposition mit kürzeren Querschnitten genommen, die verschiedene Seiten von Form und Inhalt zu erschließen suchen. Die einzelnen Stadien der Entwicklung sind natürlich auch für diese Teile die gleichen. Festzuhalten ist dabei, daß die Überschriften der einzelnen Abschnitte tendenziös gefärbt, pointiert sind, daß als übergeordnetes Gesetz die Autonomie der Entwicklung besteht, der immanente Fluß künstlerischen Geschehens, der über alle Länder gleicher Kultur dahinströmt; der sich hier in dieser Zeit zu besonderer Intensität entfaltete, weil er mit sympathischer Berührung die heimlichen Kanäle künstlerischen Empfindens in der Seele des Volkes öffnete.

Vom italienischen zum deutschen Barock

Die Etappen des Weges vom italienischen zum deutschen Barock bezeichnen auf dem Gebiete der Architektur Altbayerns drei Namen: Zuccalli, Viscardi und Asam. Was unmittelbar vorhergeht ist reiner Import, fremdes Kunstgut, rücksichtslos verpflanzt auf bayrischen Boden. Die Gründe für den übermächtigen Einfluß der italienischen Kunst in Deutschland sind verschieden. Die Weltmachtstellung des italienischen Barocks, der sich von selbst als überlegenes Vorbild anbot, als Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg den Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung zu gewinnen suchte. Dann, in Bayern, die zufällige politische Konstellation, die Kunstpolitik des Hofes. Die savoyische Prinzessin Henriette Adelaide zog als bayrische Kurfürstin Künstler ihrer weiteren Heimat an den Münchner Hof. Eine förmliche Invasion von Architekten, Stukkatoren, Kunsthandwerkern aus dem Süden setzte ein. Der moderne Geschmack der Kurfürstin, die am Turiner Hof aufgewachsen war, bestimmte das künstlerische Gepräge der neuen Bauten. Natürlich, daß in erster Linie die Wohnräume der Kurfürstin in der Residenz modernen Bedürfnissen angepaßt wurden. Es sind die sogenannten päpstlichen Zimmer, die damals entstanden, die der Bolognese Agostino Barelli (1665-67) um- und neugebaut, deren Ausstattung Antonio Pistorini geleitet hat. Bei der Ausstattung waren eingewanderte und einheimische Kräfte gleichmäßig beteiligt; außerdem sind in einigen Räumen noch Reste älterer Spätrenaissancekunst geblieben, die Stuckmarmorfelder im Salon und Boudoir stammen aus der Zeit um 1640. Das Ganze nicht einheitlich; aber die Differenzen sind erst nach eingehender Betrachtung kenntlich. Denn die schwellenden, schwulstigen Formen des norditalienischen Barocks bedingen den Eindruck. Sie fallen in den unregelmäßig gruppierten Räumen mit den intimeren Proportionen noch mehr in das Auge als da, wo sie am Platze sind, in den großen Prunksälen, in den Kirchen. Die Forderung fürstlicher Repräsentation drängt die Ansprüche auf Wohnlichkeit und Bequemlichkeit zurück. Selbst die Möbel müssen sich eine Umformung im Sinne repräsentativer, luxuriöser Eindrucksfähigkeit gefallen lassen. Die Bedeutung dieser Räume ist mehr eine geschichtliche. Sie sind das erste, wichtigere Dokument des neuen Zeitstiles in Altbayern, sie waren mit den anderen Bauten dieser Jahre eine Schule für die einheimischen Kräfte. Pistorini hat für die Kurfürstin auch ein neues Theater am Salvatorplatz gebaut; es ist verschwunden

Italienischer Einfluß

Agostino Barelli

 wie das Turnierhaus am Hofgarten. Barellis Mitteltrakt des Schlosses Nymphenburg ist durch Effner vollständig abgeändert worden.

Von größtem Einfluß auf die Entwicklung der altbayrischen, der süddeutschen Architektur überhaupt, war ein anderer Bau, die Theatinerkirche, die auch nach Barellis Plänen aufgeführt wurde. 1663 wurde die Kirche begonnen. Die Ausführung hat Barelli nur am Anfang überwacht; gleichzeitig hatte der Theatinermönch Spinelli die Bauleitung. Die Türme sind 1674 von Enrico Zuccalli angefügt worden und die elegante Fassade ist erst 1765 nach dem Plane Cuvilliés' entstanden. Wir werden auf diese Bauteile hernach zurückkommen. Die Kirche ist einer der Marksteine in der Geschichte der süddeutschen Kunst, — auf altbayrischem Gebiet kann von gleichzeitigen Bauten nur der von Carlo Lurago erbaute Passauer Dom damit verglichen werden — von gleicher Wichtigkeit für die Entwicklung des Barocks in Deutschland, wie die Michaelskirche für die Kunst vom Anfang des Jahrhunderts. Es ist ein rein italienischer Bau: St. Andrea della Valle in Rom war das unmittelbare Vorbild. Das basilikale, gewölbte Langhaus mit den in Nebenkapellen aufgeteilten Abseiten, in Verbindung mit dem ausladenden Querschiff, der hohen, eigens beleuchteten Kuppel über der Vierung und dem halbrund geschlossenen, von Oratorien flankierten Chor, diese neue Grundrißform brachte eine Menge neuer Baugedanken, mit denen sich die Kunst der Folgezeit auseinandersetzen mußte. Wir werden an dieses Vorbild öfters erinnern müssen. Bezeichnend ist, daß die einheimische Kunst die Gedanken aufgenommen und weiter kultiviert hat, die schon in der heimatlichen Architektur vorgebildet waren, wie die Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Streben des Langhauses. Die Kuppel wurde in deutschen Bauten im Verlauf der Entwicklung immer mehr mit dem Langhaus verschmolzen, das Querschiff wurde immer mehr verkleinert und zuletzt ganz weggeschnitten, und die seitlich der Fassade stehenden, dem Vorbild an sich schon fremden Türme sind in späteren Bauten organischer in die Fassadengliederung einbezogen. Sie sind für die deutschen Bauten, in denen gotische Gedanken nachlebten, immer ein Hauptteil des Raumkörpers geblieben. Vorbildlich, wie der Bau selbst, wurde für die nächste Generation auch die Ausstattung, die schwere, dekorative Pracht der Stukkaturen, der Altäre. Wenn auch die Stilstufe dieser barocken Dekoration bald überwunden wurde, so gaben doch die Gesamtwirkung und die Zusammenstimmung der Teile den Maßstab für kirchliche Monumentalität, der immer von Bedeutung blieb. Man sieht die direkte Nachwirkung

an einheimischen Kirchen, wie Tegernsee (1684), Benediktbeuren (1669), auch bei schwäbischen Kirchen, Bauten, die in unserem Zusammenhange weniger von Belang sind. *Enrico Zuccalli*

Beim Ausgleich zwischen italienischer Kunst und deutschem Empfinden spielten seit gotischer Zeit im südlichen Deutschland die Muratori eine wichtige Rolle, Wanderkünstler aus der südlichen Schweiz, dem Graubündner Land, bei denen — wie bei den Vorarlbergern — das Bauhandwerk seit der Väter Zeiten sich als Profession vererbte, Meister und Handwerker, die in den Sommermonaten in Deutschland arbeiteten, im Winter wieder in ihr Stammland zurückkehrten. Italiener, der Sprache nach aber doch Grenzländler und mit nordischem Empfinden vertraut, waren sie zur Vermittlerrolle von Süden und Norden wie geschaffen. Eine stattliche Anzahl tüchtiger Architekten ist aus dem Alpenlande nach Süddeutschland gekommen. Aus einer solchen Muratorenfamilie stammt auch Enrico Zuccalli (1642–1724), der als allmächtiger Oberhofbaumeister der Kunst am Münchener Hof eine Zeitlang den Weg wies. Der Name Zuccalli hat für die süddeutsche Kunst größere Bedeutung. Ein Kaspar Zuccalli, der Schwager des Genannten, hat die Kirchen in Gars (1661) und Traunstein (1675) gebaut, er hat auch den jungen Enrico protegiert und an den Münchener Hof gebracht, er hat auf indirektem Wege durch seine Schule, durch seine Paliere Lorenzo Sciasca, den Erbauer der schönen Klosterkirche in Weyarn (1687), und Antonio Riva, von dem die Wallfahrtskirche in Vilshofen stammt, zur Entwicklung der süddeutschen Architektur beigetragen. Ein anderer Verwandter, Johann Kaspar Zuccalli, war ein bekannter Kirchenbaumeister in Salzburg. 1673 ist Enrico Zuccalli Hofbaumeister geworden, und von da datiert eine umfangreiche Tätigkeit auf allen Gebieten der Baukunst, die allerdings nicht immer mit bleibendem Erfolg gekrönt ward. Von seinen kirchlichen Bauten ist wenig geblieben, nur eine Leistung, die mehr reproduktiv genannt werden muß: der Ausbau der Theatinerkirche. Bei der dekorativen Ausstattung hatte er noch ein wichtiges Wort mitzusprechen, sonst war er an den vorhandenen Plan gebunden. Auch die Türme gehen auf Barellis Plan zurück, sie sind nur in Zuccallis schwerer Formensprache ausgebaut, vor allem sind die von wuchtigen Schnecken eingefaßten Kuppeln Zuccallis Erfindung. Pläne für eine große Wallfahrtskirche in Altötting, eine Zentralanlage im Anschluß an den bestehenden karolingischen Bau kamen nicht zur Ausführung, ein anderer Bau, die Klosterkirche in Berg am Laim, mußte bald einer moderneren, größeren Kirche weichen.

Enrico Zuccalli Der gerühmte Ausbau der Klosterkirche Ettal, eines gotischen Zentralbaues, ist schon im 18. Jahrhundert einem Brand zum Opfer gefallen; der folgende Umbau in der Rokokozeit hat von Zuccallis Ideen nichts mehr übrig gelassen. Auch die Wohnräume für Kurfürst Max Emanuel in der Münchner Residenz, die Alexander- und Sommerzimmer sind nicht mehr; in den Ausbau der Kaiserzimmer (Steinzimmer) sind wenige selbständige Gedanken eingeflochten.

So ist Zuccallis Name nur noch mit wenigen Werken verknüpft, die jetzt einen fragmentarischen Eindruck von seiner Bedeutung als Architekt geben. Das eine Werk steht nicht in Bayern, es ist das Schloß (die heutige Universität) in Bonn, das Zuccalli für Max Emanuels Bruder Joseph Clemens, den Kölner Kurfürsten, 1697–1700 gebaut hat. Durch das 18. Jahrhundert, solange dort Wittelsbacher regierten, blieb die Rheinlande exponierter Posten für bayrische Kunst. Der große, von Ecktürmen eingefaßte Südflügel, den die späteren Veränderungen im wesentlichen verschont haben, vermittelt ein Bild vom Wollen und Können des Architekten. Es ist eine italienische Anlage, ganz auf die Masse gestellt, ungegliedert, nur die Ecken sind durch turmartige Pavillons betont; die Fenster in monotonen Umrahmungen freischwebend, nicht in die Vertikalgliederung einbezogen. Ein Bau, der nur durch die Wucht seiner Erscheinung imponiert und sich dadurch von der Umgebung herauslöst. Was von den Innenräumen der Erbauungszeit erhalten blieb, ist nebensächlich.

Wichtiger noch der zweite große Bau Zuccallis: das Schloß Schleißheim. Den Planungen ging 1684–85 eine Studienreise Zuccallis nach Paris voran. Das Datum ist wichtig. Es bezeichnet den Eintritt der Welle französischen Einflusses, die, begünstigt durch die politische Konstellation, mit dem frühen 18. Jahrhundert zur Flut anschwoll. Wir werden hernach auf diese Erscheinung zurückkommen. Kein Zweifel, daß Bauherrn und Architekten als Vorbild Versailles vorschwebte, wenn auch nur als Vorbild in der Baugesinnung, im Riesenmaß des Baukomplexes, in der absolutistischen Unterjochung der Natur unter die Linien der Architektur. 1684 hatte man schon mit dem Bau eines Nebengebäudes, des Gartenschlößchens Lustheim, begonnen. Ein aufgelöster Pavillon am Endpunkt des Parkes, point de vue in der Mittelachse der geplanten Gartenanlage, die aber nie das Ausmaß des ersten Entwurfes erreichte. Für den Hauptbau wurde Projekt über Projekt vorbereitet, ein einziger breiter Trakt oder eine altertümliche Vierflügelanlage nach italienischer Manier um einen quadratischen Binnenhof, dazu Vorhöfe mit Stallungen, Kirche, Theater; sogar eine Arena für Wettspiele war

Enrico Zuccalli

vorausgesehen. Das Ganze eine Stadt für sich, eben die Residenz eines absolutistischen Herrschers. Das veraltete Vierflügelprojekt wurde zur Ausführung bestimmt. Mit dem Osttrakt dieser Anlage wurde 1701 begonnen, 1704 war der Rohbau vollendet, dann blieb dieser Teil als einziger Rest einer riesigen Idee stehen. Der spanische Erbfolgekrieg war ausgebrochen. Max Emanuel mußte fliehen. Mit der Weiterführung des Baues nach dem Kriege hatte Zuccalli so gut wie nichts zu tun. Eine jüngere Kraft von modernerer Gesinnung war nachgerückt, Joseph Effner. Wie der erhaltene Teil der Rest einer Riesenanlage, so ist er auch nur ein Rudiment des ursprünglichen Projekts. Nur die Längenmaße sind geblieben. Der Mittelteil, verlängert durch Galerien mit Eckpavillons, der als Basis für das bestehende Gartenparterre dienen mußte. Über dem Mittelteil sollte sich, wie auf dem ersten Projekt für Bonn, ein Turm erheben, der in drei Geschossen sich verjüngend mit einer Kuppel schloß, eine Idee, so unfranzösisch wie möglich, durchaus nordisch empfunden; auch in Italien ist dafür kein Vorbild vorhanden. Das gliedernde Prinzip also die Gruppierung, nicht, wie bei modernen französischen Bauten, die Akzentuierung und Steigerung. Der Mittelteil wird durch eine Kolossalordnung von Pilastern in monotoner Reihung gegliedert. Man hat an Berninis Louvre-Fassade als Vorbild erinnert; römische Beispiele liegen näher. Den Turm hat Effner gestrichen, die Baugruppe hat er in das moderne Pavillonsystem überführt, auch die Gliederung hat er durch geringfügige Abänderungen erleichtert, und so ist doch etwas ganz anderes aus dem Bau geworden, als Zuccalli vorgesehen hatte. Bleibt als wenigstens teilweise intakter Rest seiner Tätigkeit nur ein kleines Gebiet, der Privatbau. Die Leistung ist dem Umfange nach nicht groß. Von den Münchner Bauten müssen der Kühbogen an der Salvatorstraße, der 1680 als Palais Berchem erbaut wurde, das Maffeihaus am Promenadeplatz, das alte Polizeigebäude, das ursprünglich ein Kloster der Englischen Fräulein war, inmitten der älteren Bauten durch die Einfachheit, die Monumentalität, die strenge Zucht der Gesinnung, wirksam abgestochen haben; jetzt verschwinden sie unter anspruchsvoller Moderne. Zuccallis bester Privatbau ist das Palais Porcia in der Promenadestraße, das 1693 für den Grafen Fugger erbaut wurde. Die Gliederung beschränkt sich auf die vollplastische Umrahmung der Fenster nach italienischer Manier; die Erleichterung durch den Balkon, die Bindung in der Fläche durch die Ornamentik hat erst Cuvilliés später angefügt, der auch die Innenräume umgeändert hat.

Enrico Zuccalli Wenn auch über allen großen Projekten Zuccallis der Unstern gewaltet hat, wenn auch seine Bauten nicht in der ursprünglichen Idee vollendet, nie den gewünschten Grad von Vollkommenheit erreicht haben, so darf doch seine Bedeutung nicht unterschätzt werden. Sie liegt in der Vermittlerrolle. Für den Privatbau und den Palastbau hat er als erster die Größe der Gesinnung, die Monumentalität des italienischen Barocks nach Bayern gebracht. Er hat das Werk Barellis fortgesetzt, mit selbständigem Empfinden, in einer schweren, behäbigen Form, deren knappe Sachlichkeit schon süddeutscher Art angepaßt war. Ist auch sein persönlicher Stil bald überholt, noch zu Lebzeiten als unmodern beiseite gestellt worden, ist ihm die restlose Ausgleichung an das neue Ideal der absolutistischen Kunst nicht gelungen, so bezeichnen doch zwei unter seinen Werken, die Türme der Theatinerkirche, der Bau von Schleißheim, künstlerische Leistungen, die ihren Wert behalten werden, die auch in einer allgemeinen Geschichte des Barockstils genannt werden müssen.

Antonio Viscardi Neben Zuccalli steht Johann Antoni Viscardi, auch ein Norditaliener, vielleicht der Bologneser Gegend. 1673 ist er als 26jähriger Bauhandwerker in bayrische Dienste getreten; mit einem der italienischen Trupps, die von Zuccallis Werkführer Perti berufen wurden, ist er eingewandert. Tätig zuerst in untergeordneten Diensten avancierte er rasch: 1678 wurde er Hofmaurermeister, 1685 Baumeister. Dann Eifersüchteleien von seiten Zuccallis, Intrigen, direkte Anfeindung, bis seine Abdankung erzwungen wurde. Die Zwischenzeit bis zur abermaligen Anstellung als Hofbaumeister (1702) füllen Jahre fruchtbarer Tätigkeit im Dienste der Klöster, des Adels, Jahre selbständigen Wirkens, die zu seiner Bedeutung für die bayrische Kunst den Grund gelegt haben. Am Hof ist Viscardi auch nach seiner Beförderung mehr zu nebensächlichen Arbeiten gebraucht worden. Unter Zuccallis Oberleitung hat er in Nymphenburg die vier seitlichen Pavillons ausgebaut; die Tiefenstaffelung ist damals nach dem Vorbild von Versailles als Kompositionsprinzip für die Gruppierung der Gebäude eingeführt worden. 1713 ist er in München als Hof-Ober- und Landbaumeister gestorben.

Wie er im Leben neben Zuccalli zurücktreten mußte, so wurde er auch von der Nachwelt verkannt, vergessen, obwohl seine geschichtliche Stellung wichtiger ist als die seines Rivalen.

Den Wandel vom italienischen Barock zum deutschen Barock hat er in seinen Werken vollzogen. Nicht, daß er auf deutschem Boden anders baute als in Italien,

ist der springende Punkt, sondern daß diese Bauten in Italien überhaupt undenkbar sind. Dem Norditaliener, dem jungen Handwerker, der von der Pike auf diente, der seine großen Eindrücke erst in Bayern erlebte, der erst hier zur selbständigen, künstlerischen Betätigung überging, war die Anpassung an deutsches Wesen nicht so schwer wie dem störrischen, eigenwilligen Zuccalli. Seine Leistung ist mit wenigen Worten zu umschreiben: er hat in der kirchlichen Baukunst die für die Folgezeit maßgebenden Typen von Langhausbau und Zentralbau ausgeprägt. Wenn er auch keine Werke höchsten Ranges geschaffen hat, die Anregung, die er ausgestreut hat, ist bedeutend genug; sie sichert ihm seine Stellung in der Geschichte.

Am weitesten ist die Anpassung an deutsche Art im Langhausbau gediehen. Zwei Kirchen sind zu nennen: Neustift und Fürstenfeld bei Bruck. Die kleine Prämonstratenserkirche in Neustift bei Freising (1712 ff., 1751 ausgebrannt und erneuert) hat durch die Erneuerung der Rokokozeit vom ursprünglichen Raumeindruck verloren. Die schwere Wucht der architektonischen Gliederung steht im Widerspruch mit der bunten Freudigkeit der Dekoration Zimmermanns, der leichten Eleganz der Altäre Günthers. Der Außenbau, die Fassade, ist unvollendet geblieben. Die Elemente des architektonischen Aufbaues kehren wieder, in den richtigen monumentalen Maßstab übertragen, bei der Zisterzienserkirche Fürstenfeld bei Bruck (1718—36). Es wäre naheliegend gewesen, daß Viscardi sich bei diesem mächtigen Langhausbau dem Vorbild der Münchner Theatinerkirche angeschlossen hätte. Entstanden wäre dann etwa ein Gegenstück zu der von Beer erbauten Klosterkirche in Weingarten, die fast gleichzeitig aufgebaut worden ist, ein Langhausbau, durchwoben von Zentralgedanken. Um so mehr überrascht, daß der Italiener Viscardi das nächstliegende Glied der Entwicklung, den italienischen Bau, überspringt, den Langhausbau mit Wandpfeilern in der deutschen Ausformung übernimmt, in Einzelheiten sogar auf ein einheimisches Vorbild des 16. Jahrhunderts zurückgreift, auf die St. Michaelskirche in München. Den Reichtum räumlicher Motive, den der Schwabe Beer noch für nötig hält, hat er beschnitten, weil der vereinfachte Einheitsraum in der bayrischen Entwicklung lag. So entsteht ein simpler Grundriß, ein Schiff, begleitet von Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Streben, und daran anschließend ein langer Chor, dessen bedeutende Ausmaße die Ordenstradition der Zisterzienser bestimmte. Wichtig für den Eindruck sind vor allem die Raumproportionen. Sie sind übermäßig in die Höhe getrieben, proportional mehr wie bei anderen Bauten

der Zeit. Die Folgerungen zeigen sich in der plastischen Gliederung. Den Säulen der Wandpfeiler (die hier — ein Charakteristikum Viscardischer Bauten — in barocker Gehäuftheit, gebündelt aufgetragen sind) war eine Normalproportion vorgeschrieben. Die Differenz zwischen dem Gebälk und dem Kämpfer, dem Bogenansatz, füllt eine hohe Attika wie bei St. Michael in München. In der Theatinerkirche sitzt diese (schmälere) Attika als durchgehendes Gelenk über dem Gebälk. Hier ist, wie in der Michaelskirche, die Stelle, wo das Gewölbe beginnt, schwach gekennzeichnet, fast verheimlicht; der vertikale Auftrieb steigt ungehindert empor, weil das Gebälk über den Säulen gar nicht als Abschluß gedacht ist. Noch wichtiger: die Seitenkapellen haben die gleiche Höhe wie das Schiff, sie sind zwar durch eine Empore unterteilt, aber diese Empore sitzt hoch über der Attika und fällt dadurch im ganzen System gar nicht mehr ins Gewicht. Unitalienisch ist ferner die Tageshelle, die mit voller Kraft die sonoren, satten Töne der Dekoration trifft. Und diese Dekoration hat im Schema schon einen Stich ins Freie, Deutsche erhalten, so daß sie in Verbindung mit der späteren Ausstattung den Raum entschieden nuanciert. Um Nuancen handelt es sich natürlich bei allen diesen Differenzen; aber diese Nuancen in ihrer Gesamtheit sind sehr entscheidend für den Raumeindruck. Als Beispiel für die Veränderung des Charakters kann auch die Fassade gelten. Das Schema der Gliederung, die Geschoßeinteilung, der Wechsel in den Säulenordnungen und die Angliederung der Giebel besagen an sich nichts für die Eigenart Viscardis; entscheidend aber sind die Proportionen. Die Aufteilung der Gesamtfläche in fünf schmale Vertikalfelder ergibt den Eindruck des Aufragenden, Aufgetürmten, zeitigt im Aussehen etwas Neues, das man in Italien nicht mehr finden kann. So macht sich im ganzen Bau eine Angleichung an die deutsche Art bemerkbar. Daß sie mit Absicht gesucht wurde, ergibt sich daraus, daß sie auch im Zentralbau vorhanden ist, in dem Viscardi die entwickelungsgeschichtlich und künstlerisch bedeutendsten Lösungen gegeben hat.

Im Zentralbau ist der Zusammenhang Viscardis mit der italienischen Kunst deutlicher. Die Gründe liegen klar. Von wenigen, mehr ländlichen Beispielen abgesehen war der Zentralbau im südlichen Deutschland der Barockzeit wenig gepflegt. Verbreitet war nur die einfache Zentralform kleiner Kapellen. Der Umbau der Klosterkirche in Ettal (die ihr prächtiges Rokokokleid erst nach dem Brande von 1744 erhalten hat) durch Zuccalli war nur eine modernisierte Umformung des gotischen Zentralbaus mit Benutzung der gotischen Mauerreste. Die Raumform in ihrer

modernen künstlerischen Gestaltung ist erst importiert worden. Die Wallfahrtskirche in Freystadt (Oberpfalz), die Viscardi 1700—1710 für den Grafen Tilly ausführte, ist der erste künstlerisch bedeutende Zentralbau Altbayerns, der moderne Probleme verarbeitet. Das Problem lag in der Verknüpfung verschiedenartiger Räume mit einem dominierten Zentralraum. Dieser Zentralraum, hier entwickelt aus einem Quadrat mit abgeschrägten Ecken, bekrönt von hoher mächtiger Kuppel auf niedrigem Tambour, erweitert sich nach den Hauptachsen in tonnengewölbte Kreuzarme, nach den Diagonalachsen in halbrunde Nischen mit Emporen. Die Gewölbe dieser Nischen haben fast die gleiche Scheitelhöhe wie die Tonnen der Kreuzarme, sie schneiden mit den abgeschrägten Öffnungsbogen in das Gebälk hinein. Was den Architekten veranlaßte diese Diagonalkapellen so hoch hinaufzuführen, waren sicher nicht praktische oder liturgische Forderungen, vielmehr die Absicht, den Zentralraum an die süddeutsche Wandpfeilerkirche anzugleichen. So ist schon im Prinzip an der fremden Zentralform geändert. Die Auflösung der Wand in Stützen beginnt. Johann Michael Fischer hat hier angeknüpft und diesen Gedanken dann ausgebaut. Der Außenbau zeigt die einzelnen Raumteile klar ausgebildet, er ist trotz der schlichten Gliederung plastisch mehr durchgefühlt als bei rein deutschen Bauten, bringt aber mit den Diagonaltürmchen vertikale Gedanken in die träge liegende Masse. Besonderen Wert verleiht dem Bau seine historische Stellung. Er importiert als erster Gedanken, die in der Folgezeit in der einheimischen Entwicklung, vor allem durch Johann Michael Fischer ihre Weiterentwicklung und Lösung finden sollten. Er birgt Anregungen, die auch nach Norden dringen: der Baumeister der Dresdener Frauenkirche, Bähr, hat Viscardis Schöpfung gekannt. Ist hier in Freystadt der Einheitsraum noch in der Zusammenstellung verschiedenartiger, größerer Räume, in mehr additiver Form gegeben, in der weiteren Entwicklung werden die Teile immer mehr verschmolzen, das Raumbild wird mehr vereinheitlicht, anscheinend weniger kompliziert, in Wirklichkeit aber auf eine höhere Einheit subsummiert, die in ihrer Zusammensetzung erst höheren Kategorien der Berechnung zugänglich ist. *Antonio Viscardi*

Der zweite Zentralbau Viscardis, die Dreifaltigkeitskirche in München (1711–14), bringt in der Vereinfachung — die Diagonalräume sind weggefallen, mehr italienischer Form angeglichen, durch den Chor wird die Längsachse wieder betont — neue Gedanken, die in der Folgezeit aufgegriffen und weiter gepflegt werden. Die Fassade, die mit drei Achteckseiten in die Straßenzeile vorspringt, ist mit aller

Antonio Viscardi Energie plastischen Lebens gefüllt, sie ist überladen, bewegt, und in der Fernwirkung malerisch reich wie nur eine Fassade des italienischen Barocks; wieder ist der Höhendrang als ästhetischer Faktor unterstrichen. Wenn die moderne Fassade der Münchener Hl. Geistkirche eine getreue Kopie der alten von den Asam gebauten Fassade ist, dann muß festgestellt werden, daß die Asam sich in ihren architektonischen Anfängen fast wortgetreu an Viscardis Vorbild angeschlossen haben. Erstaunlich wäre diese Abhängigkeit nicht; sie wäre nur ein weiterer Beweis für Viscardis geschichtliche Bedeutung als Anreger.

Die Asam Mit den beiden Asam treten die führenden Künstlerpersönlichkeiten auf den Plan, die der bayrischen Kunst des frühen 18. Jahrhunderts das bestimmende Gepräge gegeben haben. Ihre Leistung steht auf einem Blatt der Weltgeschichte der Kunst; sie bedeutet nichts weniger als die Erfüllung des Barocks, die Steigerung bis zur Schwelle des Unmöglichen. Architekten, Stukkatoren, Bildhauer, Maler in einer Person, zusammen arbeitend, auch geistig innigst verbunden, vollbringen sie den endgültigen Schritt zur Vereinigung aller Künste in einer Gesamtkunst, in Werken, die als solche überhaupt nicht mehr einer bestimmten Gattung zugewiesen werden können. Architektur, Skulptur und Malerei, Raum und Licht, plastische Bewegung und malerischer Reichtum bilden eine untrennbare Einheit. Nicht nach der Einzelheit darf diese Kunst bemessen werden, nicht nach der einzelnen Kunstgattung, sondern nach der Gesamtwirkung. Wenn auch die ursprüngliche Begabung des Cosmas Damian Asam als Maler, des Egid Quirin Asam als Bildhauer und Stukkator das Werk entscheidend nuanciert, in der Unterordnung der Einzelkünste unter eine bestimmte Absicht, im Herausarbeiten eines ganz bestimmten Ausdrucksgehaltes liegt die Stärke. Der Raum ist nur in seiner Wirkung fühlbar, die Gliederung nur in der Bewegung, im malerischen Reichtum. Folge ist, daß die Architektur als solche — wenigstens in den späten Hauptwerken — nebensächlich wird; sie ist ein Faktor der Wirkung wie die anderen Faktoren, sie kann zur Folie, zur Kulisse degradiert werden und die übergeordneten, allgemeinen Begriffe des Ausdrucks, das Geheimnisvolle, die barocke Unendlichkeit, die Verbindung von Diesseits und Jenseits, die Mystik des Lichtes werden Leitmotive. Wer nicht auf diese Wirkung eingestellt ist, wer sie nicht gläubigen Sinnes aufnimmt, der kann sie nicht verstehen. Beweis: das Urteil über diese Kunst. Der Zeit, der die klassische Schönheit Ideal war, mußte diese Kunst entartet erscheinen; sie konnte darin nichts anders sehen als Theater, groben Effekt,

sie mußte das ästhetische Urteil auf moralisches Gebiet verschieben. Nur wer die psychologischen Voraussetzungen der gegenreformatorischen Kunst kennt, der weiß, daß Form und Inhalt dieser Kunst in diesen Bauten einen letzten, endgültigen und daher reinsten Ausdruck gefunden haben. Daß die Steigerung auf deutschem Boden vollzogen wurde, daß hier die letzte Phase in der Weltgeschichte des Barocks sich abspielen konnte, hängt mit Gründen zusammen, über die wir hernach noch reden werden. *Die Asam*

Die Voraussetzungen für die Kunst der Asam sind die einheimische Entwicklung und der römische Barock. Die beiden Asam, der Maler und Architekt Cosmas Damian Asam (1686—1739), der Bildhauer, Stukkator, Architekt und Maler Egid Quirin Asam (1692—1750), sind Söhne des Freskomalers Hans Georg Asam aus Rott am Inn. Beide haben von ihrem Vater die handwerklichen Unterlagen bekommen, beide sind zur weiteren Ausbildung zu gleicher Zeit nach Rom gegangen. 1712—13 haben sie an der Academia S. Luca unter Pierleone Ghezzi gelernt und sich die obligatorischen Auszeichnungen geholt. Unmittelbar nach ihrer Rückkehr begannen sie ihr Werk mit ungeheuerer Produktivität, bald waren sie die gesuchtetsten Meister im südlichen Deutschland weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinaus: in Altbayern, Böhmen, Tirol, in der Schweiz, in Schwaben, in Schlesien und am Rhein finden sich ihre Hauptwerke. Wo beide Brüder zusammenarbeiteten, wo beider Kunst in einem Gesamtkunstwerk sich verband, in den wenigen Schöpfungen aus einem Guß, da haben sie die malerische Richtung des römischen Barocks zur Vollreife geführt.

Der eigentliche Baumeister unter den beiden Brüdern war Egid Asam. Sicher bezeugt ist seine Tätigkeit als leitender Architekt beim Bau der Kirche des Augustiner Chorherrenstiftes Rohr bei Kelheim (1717—22). Ein Frühwerk im herkömmlichen Schema einer Basilika mit Querschiff, ziemlich flacher Vierungskuppel und halbrund geschlossenem Chor. Grundriß und Aufbau sind an sich nicht originell; nur die wuchtigen Proportionen, die überquellende Plastizität der Gliederung, der Reichtum der Profile und die Unregelmäßigkeiten der Form (man vergleiche die unmögliche Zusammenstoppelung von Nebenräumen unter einfachen Umfassungsmauern im Querschiffsflügel) geben dem Raum eine selbständige Note. Näher kommen wir dem Wollen des Architekten, der eigentlichen künstlerischen Absicht, wenn wir der Lichtführung nachgehen. Das Licht dient nicht dazu, den Raum gleichmäßig aufzuhellen, es betont bestimmte Teile. Am meisten Helligkeit hat der Chor, in dem aber die Lichtquellen für den Eintretenden verdeckt sind; weiter das Gewölbe des Langhauses.

Die Deckengemälde, die sicher geplant waren, sind allerdings nicht zur Ausführung gekommen; damit fehlt die erwartete Raumdurchbrechung. In den Seitenkapellen, im Querschiff und im letzten Chorjoch gehören die Fenster schon nicht mehr zur Architektur; sie sind in die Komposition des Altares einbezogen, sie sind von der Altararchitektur gerahmt oder überschnitten, von der Stuckplastik halb verdeckt, und zudem durch Färbung mit gelbem Glas nicht mehr Lichtöffnungen im ursprünglichen Sinn. Dann tritt das Riesenmaß der Altäre in das Bewußtsein. Die Seitenkapellen sind von der Plastik der Altäre ausgefüllt, im Querschiff sind die Stirnwände von der mächtigen, in zwei Ebenen verteilten Altararchitektur verdeckt, und im Chor nimmt das aus zwei riesigen Kulissen hintereinander zusammengesetzte theatrum sacrum des Hochaltars, auf dem die überlebensgroßen Stuckfiguren agieren, den ganzen Chorschluß ein. Nun erst wird fühlbar, daß die Altäre den Hauptakzent tragen, daß die ganze Architektur auf die Altäre abgestimmt ist, daß die ganze Spannung der Architektur in den Altären zur Entladung kommt, daß die Architektur nur das Gehäuse bildet, in dem die Plastik von Altararchitektur und Skulptur die Rolle des Protagonisten spielt.

In anderen Bauten ist diese Absicht noch deutlicher. Nicht Frauenzell ist hier zu nennen, das wahrscheinlich nach Cosmas Damian Asams Entwurf 1736 begonnen, aber erst 1747 ausgebaut wurde. Nur der Grundriß, der an Weltenburg erinnert, verrät Asamschen Geist; der Aufbau des hellen, klaren Raumes ist der des fortgeschrittenen Rokokos und die Seele des Raumes, die Ausstattung durch die Asam, fehlt. Auch nicht die 1738 vollendete Ursulinenkirche in Straubing, ein kleiner Zentralbau mit vier ellipsoidenförmig ausschwingenden Konchen, die sich in den Hauptachsen an den beherrschenden, ovalen, gewölbten Zentralraum anschließen. Altararchitektur und Wandarchitektur sind hier schon vollkommen verschmolzen, Raum und Ausstattung sind aus einem Guß, die Beleuchtung wird durch Oberlichter und das große, hinter dem Eintretenden liegende, die Westseite in ihrer ganzen Breite durchbrechende Fassadenfenster nach oben konzentriert; nur fehlen dem Raum die Überraschungen, die Steigerungen, das Märchenhafte, das die Hauptwerke der Asam auszeichnet.

Diese Hauptwerke stehen am Anfang und am Ende der gemeinsamen Tätigkeit der beiden Brüder. Die Klosterkirche in Weltenburg wurde 1716 nach dem Plane Cosmas Damian Asams begonnen. Der Hochaltar wurde 1721 aufgestellt, die Deckengemälde sind ebenfalls 1721 datiert; die Seitenaltäre sind erst 1734—36 durch Egid Asam hinzugefügt worden. Für den rechnenden Verstand ist der

Raum unzugänglich, weil das Erlebnis von Licht und Farbe, Stimmung und Ausdruck, das Stärkere ist. Man darf den Hebel ansetzen, wo man will, bald wird der Verstand versagen, weil einseitig an das Gefühl appelliert wird. Eine systematische Beschreibung des Baues besagt wenig. Mit der Konstatierung, daß das Schiff im Grundriß ein Längsoval bildet, an das sich der eingezogene Chor und die eingezogene Vorhalle schließen, ist wenig gedient. Wichtiger, daß die Wand des Schiffes aufgelöst ist, durch kleinere, von Pilastern gerahmte, unbelichtete Altarnischen in den Diagonalachsen, und durch flachere Wandpfeilernischen in der Querachse, die, in der Breite gleich den Öffnungsbogen von Chor und Vorhalle, wie diese von kräftigen Vollsäulen eingefaßt sind. Der Rhythmus an sich also tektonisch erträglich; nur die wechselnde Höhe der flachen Öffnungsbogen, die bei den Diagonalnischen unter der Gebälkzone bleiben, in der Hauptachse bis zum Abschlußgesims der hohen Attika durchstoßen, bringt eine unbestimmte Spannung herein. Das hohe, reich profilierte, verkröpfte Gebälk mit der Attika bindet den Raum in der einfachen Grundform zusammen. Suchte man den tektonischen Zusammenhang noch weiter zu zergliedern, so müßte man bemerken, daß die mächtigen Vollsäulen nur dekorativen Zweck haben. Sie sind in die Ecken zwischen den Pilastern eingebunden und tragen auf dem Gebälkstück nur große bunte Vasen oder plastische Stuckgruppen. Die Gurten, die das Gewölbe teilen, gehen von den Pilastern aus; sie beginnen mit starken konsolenartigen Verkröpfungen in Höhe der Attika, steigen rasch empor und sind dann plötzlich abgeschnitten. Das Gewölbe schließt mit einer großen, ovalen Öffnung. Der Raum hat keine Decke; schon beginnt das Reich des Märchenhaften. Jetzt wird es klar, daß alles Tektonische nur ein Gleichnis ist; es ist nur Schein, nur der Rahmen für die Wirkung des Lichtes. Für den Verstand ist hier nichts zu tun, nur für das Gefühl, das durch Überraschung und Steigerung in Stimmung gezwungen wird.

Die Vorbereitung beginnt schon außerhalb der Kirche. Die romantische Landschaft, die einsame Lage des Klosters auf der verlassenen, wasserumrauschten Donauhalbinsel, der schlichte, ja häßliche Außenbau, der gar nicht an den prunkvollen Innenraum denken läßt, die schematisch vorgeblendete Fassade, die über den Innenraum nichts aussagt, sind Faktoren der Stimmung, mit Absicht verwertet. Nach Verlassen der hellen, freudigen Vorhalle mit den marmornen Beichtstühlen, den figuralen Stukkaturen steht der Beschauer im dämmerigen Kirchenschiff.

Der Blick fällt zuerst auf den Altar, die vielteilige, formengefüllte Anlage aus gewundenen Säulen, die dunkel vor der Lichtquelle steht. Zentrum dieser Anlage ist ein Loch, eine riesige, halbrunde Öffnung, und inmitten dieser Öffnung stehen oder vielmehr bewegen sich drei überlebensgroße gold- und silbergefaßte Figuren: in der Mitte St. Georg auf dem Pferd, in phantastischer Rüstung mit flammender Lanze, seitlich der scheußliche, geifernde Drache, auf der anderen Seite die lybische Königstochter, die abwehrend den Arm ausstreckt. Die Figuren stehen vor dem irrationalen Licht, das aus dem Fresko des Chorschlusses zurückstrahlt, auftauchend aus überirdischer Helle kommen sie in das dunkle Kirchenschiff hinein, von Reflexen umspielt, aufgelöst ins Unbestimmte, Märchenhafte. Zwischen den Säulen stehen St. Maurus, der heilige Kirchenfürst, der ekstatisch nach oben blickt, wo zwischen den Giebelstücken des Altares St. Maria von züngelnden Flammen umgeben nach oben fährt, und St. Martinus, der mit dem Beschauer spricht, der heilige Bischof, dessen Attribut, die Gans, zischend auf den Drachen losfährt. Immer sind Diesseits und Jenseits, Wirklichkeit und Illusion in engster Verbindung.

Hat sich der Blick an diesem Schauspiel gesättigt, so gelangt er erst zur Perzeption des Kirchenraumes, der gerade im Schummerlicht mit der wuchtigen Gliederung merkwürdig groß erscheint. Wieder fesseln die architektonischen Einzelheiten, die als Stimmungsfaktoren gedacht sind, die vom Raum an sich gar nicht mehr lösbar sind und deshalb mit der Architektur geschildert werden müssen, die farbige Erscheinung der Architektur, die Altäre, die Kanzel auf einem Unterbau von natürlichen Felsen, der wieder die wilde Romantik der landschaftlichen Umgebung ins Gedächtnis zurückruft, die Gemälde, mit der schwulstigen Wucht des Inhaltes. Der Blick wandert über die von Reflexen umspielten, vergoldeten Reliefs des Gewölbes, mit den emphatischen Szenen aus der Legende des heiligen Benedikt, er sucht oben nach der Quelle des Lichts, und nun beginnt das Schauspiel von neuem. Das Unerwartete, Ungeahnte wird wieder Ereignis. Die Decke öffnet sich, und es erscheint ein lichtes Meer wogender Gestalten, ein neuer Tempel in hellsten Farben steigt empor, ein Kuppelaufbau mit korinthisierenden Säulen. Hoch oben unter der Kuppel thronen Gott Vater und Gott Sohn in Erwartung Mariens, die von Engeln emporgetragen wird, von da breitet sich der Strom der Heiligen und Engel auf Wolken nach unten aus, die Gestalten drängen sich zwischen den Säulen hervor und sammeln sich auf der Gegenseite von neuem als Zuhörer eines himmlischen Konzertes. Um die

Illusion vollkommen zu machen, ist zwischen Deckengemälde und Beschauer noch ein vermittelndes Zwischenglied eingeschaltet. Über der Öffnung der Kuppel schwebt ein großer goldener Kronreifen, unmerklich gehalten von stukkierten Wolkenflocken und kleinen Engeln, die am Rande der Öffnung sitzen. Er schwebt frei in der Luft, in unbestimmter Region, so daß er vom Auge unbedenklich mit dem Deckengemälde in Verbindung gebracht wird, eine Schranke, die die heiligen Zonen von aller Profanität abtrennt. Unter der Krone, in der Mitte der Breitseite, schaut über die Brüstung der Meister herab, Cosmas Damian Asam, in der Zeittracht mit Allongeperücke, selig lächelnd, als ob er sich eben aus der Versammlung der Heiligen weggestohlen hätte, um mit dem Beschauer unten Zwiesprache zu halten. Wieder ist die Verbindung von Diesseits und Jenseits mit allen Mitteln anschaulich gemacht, Wirklichkeit und Illusion gehen unmerklich ineinander über.

Die Mittel, mit denen die Illusion erreicht ist, kommen erst nachträglich zum Bewußtsein, wenn wir einen Blick hinter die Kulissen werfen. Erst an der Außenarchitektur bemerken wir, daß das Deckengemälde auf eine eigene Decke gemalt ist, die wie ein Kessel über die Ovalkuppel gestülpt ist, und daß im Tambour dieser zweiten Kuppel die lichtspendenden, großen Fenster sind, während man im Innern den Eindruck hat, daß das Fresko selbst das Licht spende. Auch im Chorschluß sind die Fenster des Chorhauptes durch die Altarwand vollständig abgedeckt. Das Licht fällt auf das Fresko im Chorschluß, und von hier erst, indirekt, auf den Altar. Beidemal ist die Lichtquelle wie durch Kulissen abgesperrt. Der Vergleich mit dem Theater drängt sich ohne weiteres auf. Es ist aber nicht nötig anzunehmen, daß die Asam von Erfahrungen der Theaterdekoration, besonders vom Theatrum sacrum der Jesuiten ausgegangen seien. Andere Beispiele liegen näher. Passionsdarstellungen mit kanalisiertem Licht werden noch heute an den Kartagen in bayrischen Kirchen gezeigt, blutrünstige Szenen, die durch die künstliche Beleuchtung im Effekt noch vergröbert werden. Sie waren früher noch häufiger. Das Szenarische, Theatralische liegt dem Volke im Blut. Das Theatralische gehört zu den Voraussetzungen des Barocks — wir werden diesen Satz noch später öfters wiederholen —, und darum hat der Stil im Volke solchen Anklang gefunden. Damit ist kein Werturteil ausgesprochen. Das Ganze ist nicht die Kunst eines gewiegten Regisseurs, der alle Faktoren der Raumwirkung geschickt in der Hand hält, sondern die Kunst eines echten Künstlers, der die Unerschöpflichkeit seines Phantasiereichtums nicht zu

bändigen weiß und in der Beherrschung aller Kunstarten über die Grenzen der Einzelkünste hinausgreift, die Grenzen im Sinne der klassischen Anschauung. Die Steigerung des Barocks über sich selbst hinaus ist hier vollzogen. Es ist eine weltgeschichtliche Leistung. Der italienische Barock, dessen Blüte in die Zeit Berninis fällt, erlebt hier seine Vollreife, seine Vollendung. Alle Prämissen, Entwicklungsmöglichkeiten sind zu einem Endpunkt getrieben, der knapp an der Schwelle des Unmöglichen steht.

Weniger ostentativ in den Effekten, aber um so komplizierter in den Mitteln zur Erreichung der gewollten Wirkung ist die St. Johanneskirche in München. Sie ist die eigenste Schöpfung der Asam, die sie aus persönlichen Mitteln (1733—35) erbaut haben, als Privatkapelle unmittelbar neben ihrem Hause, mit dessen Fassade die Kirche zusammengesehen werden will. Aus der umgebenden Häuserzeile ist die Kirche noch herausgehoben durch ein Kunstmittel, das schon in Weltenburg bei der Kanzel in ähnlicher Absicht verwendet wurde. Die Fassade steht auf einem gewachsenen Felsen. Ein Stück Natur inmitten starrer Tektonik hebt den Bau hervor, der wie ein natürliches Gebilde aus dem Boden herauswächst, schon dadurch als etwas Besonderes, Ungewohntes, Märchenhaftes charakterisiert wird. Der Begriff des Emporwachsens, der Bewegung, ist in den Schrägen des Felsens sinnbildlich zum Ausdruck gebracht. Die Bewegung ist dann weitergeführt im Giebel des Portals, in der Figur des heiligen Johannes Nepomuk, der über dem Giebel kniet und sich ekstatisch nach oben reckt, in den wellig fließenden Schrägen des Fensters und des abschließenden, zusammenfassenden Giebels. Die ganze Fassade ist im höchsten Grade vereinheitlicht, ein Motiv bedingt das andere, eine Bewegung löst sich aus der anderen, so daß man am Schlusse den Eindruck hat, daß man nicht mehr vor einem Gebilde der Tektonik stehe, sondern vor etwas Gewachsenem, natürlich Belebtem, wie bei einem Bau der Gotik.

Wieder besagt im Innern eine analysierende Beschreibung nichts. Der Grundriß des kleinen, zentralisierten, typisch bayrischen Langhausbaues mit seinen Ausbuchtungen, die ovale Vorhalle, das Schiff mit abgerundeten Ecken, der ovale Chor kommen auch dem Wissenden nicht zur Perzeption. Dann die einzelne Form, aus dem Zusammenhang gerissen, bleibt unverständlich, weil sie mit der benachbarten Form zusammengesehen sein will. Die Fülle der Formen aber ist so unerschöpflich reich, gedrängt, wie in Weltenburg, daß es zwecklos erscheint, ein Einzelnes herauszulösen, weil sich

sofort neue Formen zum Bewußtsein drängen. Ferner: die Einzelform ist auch nebensächlich, weil der Zusammenklang von belebter Form und belebender Farbe, und nicht nur das, sondern Stimmung und Inhalt das Wichtigste sind. Nur ein nachfühlendes Erleben ist möglich. Um die Faktoren dieses Erlebnisses zu verstehen, müssen wir vom Sukzessiven der Wirkung ausgehen. Wir müssen beginnen mit den Stellen, die die Asam selbst durch den Lichteinfall akzentuiert haben, mit denen sie uns den leitenden Faden durch das Gesamterlebnis an die Hand gegeben haben.

Es sind wie in Weltenburg zwei, Altar und Decke; der kultische Mittelpunkt und die Stelle, an der der Raum mit den Mitteln der illusionistischen Deckenmalerei über sich selbst hinausgreift, an der die Verbindung mit dem visionären Jenseits hergestellt ist. Letztere ist jetzt zerstört. Seitdem die Deckenmalerei verdorben ist, fehlt dem Crescendo nach oben der Ausklang. Beide Stellen haben wieder indirektes Licht. Der Altar wird erhellt durch seitliche Fenster, die von den Säulen und der Gliederung der Wand verdeckt sind. Die Decke hat Rampenlicht, sie ist erhellt durch unsichtbare Fenster hinter der weit sich vorwölbenden Hohlkehle. Ihre Fußpunkte sind überschnitten, man kann nicht sehen, wo das Gewölbe aufsitzt; die Illusion des freischwebenden, durch raffinierte Perspektive verkürzten Bildes muß eine vollkommene gewesen sein. (Das große Fenster der Fassade, das den Kirchenraum im Halblicht läßt, liegt im Rücken des Beschauers, dem durch die Perspektive der Deckenmalerei, der Überschneidungen ein ganz bestimmter Platz am Eingang zum Schiff angewiesen ist; es ist also formal weniger von Bedeutung wie tektonisch.) Die Hauptakzente sind nach oben verlegt. Am stärksten sind die Kontraste oben, an der Hohlkehle über dem Altar, der mit vier gewundenen Säulen in den Raum hineingestellt ist, als untrennbarer Bestandteil zum Raum gehört. Da schwebt frei im Raum, vom überirdischen Licht scharf getroffen, die Dreifaltigkeit, in der deutschen, gotischen Form des Gnadenstuhles, umgeben von Cherubimen, die wieder seitwärts, vorne und rückwärts schweben, immer so, daß auch in der Gruppe die räumlichen Werte entscheiden, daß durch Überschneidung, Licht und Farbe die illusionistische Wirkung eine vollkommene wird. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion balanzieren auf der Schneide des Messers. Die Versinnlichung des Übersinnlichen wird mit drastischen Mitteln erzwungen. Frei schwebend vor der lichten Vision des Deckengemäldes erscheint die Gruppe wie eine Verbindung von Jenseits und Diesseits. Die Absicht, den

Beschauer im Ungewissen zu lassen, wo er sich befinde, ihn mit Gewalt aus dem Alltag herauszureißen, in eine andere Welt zu versetzen, der tendenziös religiöse Charakter ist bestimmend für die Gestaltung des Raumes. Dafür sind alle Mittel gut genug. Immer ist die Form von Absicht und Inhalt bedingt.

Der Raum wird durch eine Galerie in zwei Geschosse geteilt. Auf steiler, reich dekorierter Hohlkehle, die die Form der Hohlkehle oben am Gebälk wiederholt, ruht die Empore wie durchgehende Logen eines Theaters. Sie war praktisch nicht notwendig, ihr Zweck ist mehr dekorativ. Die Balustrade ist mit plastischen stukkierten Teppichen belegt. Die freudige Festlichkeit des Raumes, die auch durch stukkierte Girlanden, Kränze, bunten Flitter, Spiegel, farbigen Stuckmarmor gehoben ist, gehört zur Absicht. Die Wand ist durch gehäufte Pilaster im Untergeschoß, durch Hermenpilaster im Obergeschoß, in Felder geteilt. Die Vertikalglieder korrespondieren, ohne daß das tektonische Gerüst irgendwie zum Eindruck käme. Die Glieder sind gehäuft, weil der gesteigerte Kampf der tektonischen Massen den Eindruck einer alles überflutenden Bewegung erzeugen soll. Die Wand ist wieder aufgelöst in Nischen, durch perspektivische Gemälde durchbrochen, und in der Mitte, wo die breitesten Gemälde sitzen, da biegt sogar der Rand der großen Hohlkehle auswärts, als ob ein Querschiff vorhanden wäre. Immer bleibt der Beschauer in Ungewißheit über die Form des Raumes, der keine festen Grenzen hat, der mit dem Wechsel des Standpunktes sich ändert, sich bewegt, sich ins Unbestimmte weitet, nach oben sich ins Grenzenlose verliert.

Was später, als die Selbstherrlichkeit der autochthonen Entwicklung gewonnen war, Zimmermann in der Wieskirche mit der leichteren, freieren, an die deutsche Gotik anknüpfenden Form der eigentlichen Rokokozeit vollendet hat, die Auflösung des Raumes, das ist hier mit den pathetischen, ausdrucksvolleren Mitteln einer brünstigen, gegenreformatorischen Kunst begonnen. Was beide Kirchen eint, ist die Raumempfindung, die eben die letzte Phase des Barocks zur letzten Intensität entwickelt hat. Was sie trennt, das ist die Verschiedenheit von Mittel und Weg, der Gegensatz der geistig freieren Kunst, die mit elastischeren Mitteln die offene Raumform wie selbstverständlich hinstellt, während die Asam aus Bewegung, Zauber des Lichts und Wucht der Massen die Durchbrechung, die Auflösung ins Unbegrenzte wie aus einem Kampf gegen die räumlichen Grenzen entwickeln. Was sie eint, ist dann letzten Endes doch wieder der Ausdruck, der ekstatische Grundcharakter des Raumes,

der seit den Asam der religiösen, volkstümlichen Kunst Süddeutschlands geblieben ist. Man kann den Raum einen visionären Raum nennen: die Kirche, das Haus Gottes auf Erden; die Nähe des Himmels im Hause Gottes wird dem frommen Beter mit allen Mitteln einer ekstatisch gesteigerten Kunst zum Bewußtsein gebracht; Architektur und Stukkatur, Plastik und Malerei sind eins; die Wände sind durchbrochen, die Deckenmalerei zeigt eine himmlische Erscheinung, die mit den Mitteln des Illusionismus zur Wirklichkeit geführt wird; mit dem Betreten der Kirche wird der Beter in zitterndem Staunen in Andacht fortgerissen. Man kann, diesen Inhalt berücksichtigt, die Mittel theatralisch nennen, weil sie mit kanalisiertem Licht, mit Illusion und Effekt arbeiten. Man kann, nur die Form gesehen, die Mittel malerisch nennen, weil sie mit Überschneidung und Deckung auf eine Ansicht festlegen, weil sie nur den Schein erzeugen, nicht tektonische Realität geben wollen. Kein Ausdruck trifft den Vollbegriff der Gesamtkunst, die auf Stimmung hinarbeitet, die dem Unbestimmten, Grenzenlosen, Geheimnisvollen Ausdruck geben will, den Ausdruck des Transzendentalen, den die brünstige Religiosität gegenreformatorischen Ursprungs als letzte Steigerung empfand. Form und Inhalt bilden bei dieser Kunst eine unlösbare Einheit.

Die einzelnen Elemente der Form sind von den Asam aus der italienischen Kunst abgeleitet. Ein Blick auf Weltenburg zeigt dies deutlich; die Behauptung bedarf keines weiteren Beweises. Wollte man für den Grundriß nach geistigen Ahnen suchen, so müßte man römische und vielleicht noch österreichische Bauten in einer Stammtafel zusammenstellen. Eine zwecklose Arbeit, weil hier Raumerweiterung und Raumdurchbrechung für den Eindruck wichtiger sind als der nackte Raum, und weil die Ausstattung schon in der schöpferischen Konzeption mit dem Raum untrennbar verwachsen war. Auch die Durchbrechung der Kuppel, die den Blick in einen hell erleuchteten Oberraum mit himmlischen Darstellungen öffnet, kommt in Italien vor: Bibbienas S. Antonio Abbate in Parma. Aber — der Umstand ist entscheidend — nur als Pointe, nicht in voller Ausbeutung aller raumbildenden Faktoren, die den ganzen Charakter des Raumes ändert, ihn zum Erlebnis des Wunderbaren, Märchenhaften formt. Für eine solche Steigerung aller Entwicklungsmöglichkeiten des Barocks, die aus Gründen, die wir nachher berühren werden, nur auf deutschem Boden möglich war, war die Personalunion aller Kunstgattungen Voraussetzung. Damit ist die Stellung der Asam in der allgemeinen Geschichte

des Barocks umschrieben. Ihre Bedeutung für den engeren Kreis der bayrischen Kunst bedarf noch einer Erklärung. Wie kommt es, daß diese raffinierte Kunst so volkstümlich werden konnte. Die Zahl der Schöpfungen der beiden Asam ist ungeheuer. Was sie im einzelnen geleistet haben, in der Restaurierung älterer Bauten, in der Stukkierung, Ausmalung älterer Kirchen, kann auch in den folgenden Abschnitten nur gestreift werden. Für ganz Süddeutschland ist ihre Kunst ausschlaggebend geworden. Eine Erklärung liegt darin, daß von Anfang an in ihre Kunst Elemente bayrischer, deutscher Art eingegangen waren. Nicht nur, daß sie damals im Barock italienischer Form schon ein einheimisches Erbe ausbauten: der starke Einschlag südlicher Formenpathetik ist im südlichen Deutschland ein älteres Erbteil; er ist seit der Spätgotik vorhanden und ist bis ins 19. Jahrhundert geblieben. Der Barock der Asam trägt auch den Stempel des Persönlichen, des innerlich Notwendigen, des Naturhaften an sich. Wichtiger noch die volkstümlichen Elemente, die Drastik der Mittel, die Bauernfreude am buntfröhlichen Farbenspiel, die prunkvolle Überladenheit, die prunkende Äußerlichkeiten religiösen Empfindens, zu denen auch die spitzfindige Versinnlichung theologisch-allegorischer Weisheit, die krause Dunkelheit des Inhaltes gerechnet werden müssen. Dann die Anknüpfung an die theatralischen Regisseurkünste volkstümlicher Inszenierung. Weiter: der Appell an die elementaren Gefühle und religiösen Instinkte des Volkes, der mit heiligem Schauer, mit der Wirkung des Geheimnisvollen, mit dem Märchenhaften der Überraschung arbeitet. Endlich eine Vorbedingung, die zugleich ausschlaggebend ist: die Vergewaltigung des Stoffes, die Belebung der Materie, die den Stein zu vegetabilischer Flüssigkeit zwingt, die den tektonischen Körper zu organischem Leben beseelt, die sogar den Raum als beseelt, belebt auffaßt. Wie wir hernach bei der Skulptur von einer Plastik der inneren Form sprechen können, so müssen wir hier von einem belebten Raum reden, einem Raum, der nicht nur von der Bewegung lebt, die von Form zu Form strömt, der sich selbst bewegt, sich weitet, Verbindung mit der Unendlichkeit sucht. Urelemente nordischer Phantastik werden auch in diesen Raumphantasien wieder lebendig. Was vom italienischen Barock geblieben ist, ist schließlich nur die äußere Form, die Schale; der Inhalt ist deutsch. Diese Beseelung des Stofflichen, des Anorganischen, diese Betonung des Gefühlsmäßigen ist dem Romanen fremd. Die letzte Phase einer von weither kommenden Entwicklung, die Vollendung des Barocks, konnte nur in Deutschland ihre Erfüllung finden.

Die französische Welle

Die Tätigkeit der Asam reicht weit in die eigentliche Rokokozeit hinein. Der Übergang ist auch in ihren Werken deutlich; zumal die Ornamentik hat an neuen Anregungen gewonnen. Wir müssen deshalb hier weiter ausgreifen und die Strömung, die vor allem die höfische Kunst beherrschte und erst allmählich die religiöse und bürgerliche Kunst befruchtete, von ihren Quellen ab verfolgen. Die Veränderungen des Zeitgeistes, die Abkehr von der Formenpathetik des Barocks, das neue verfeinerte Lebensideal bedingten den Anschluß an die französische Kunst, die zuerst dem Ideal des höfischen, absolutistischen Zeitalters Ausdruck verliehen hatte. Die politische Konstellation wirkte wieder fördernd. Sie ist des öfteren ausführlich erörtert und bedarf hier nur kurzer Hinweise auf einige Daten: 1680 die Vermählung der Schwester Max Emanuels mit dem Dauphin; das bayrische Fürstenhaus tritt in nahe Verwandtschaft mit dem Pariser Hof. 1692–1701 weilt Max Emanuel als Statthalter der Niederlande in Brüssel. Dann das Bündnis mit Frankreich vor dem spanischen Erbfolgekrieg, und nach der Schlacht von Ramilliés der Aufenthalt des bayrischen Kurfürsten in Frankreich während der Verbannung 1706–14. Schon 1684, als der Schloßbau in Schleißheim bevorstand, hatte Max Emanuel seinen Architekten Zuccalli nach Paris zum Studium der französischen Kunst geschickt; die Zwischenzeit bis zur Rückkehr nach Bayern 1714 hatte die Vorliebe des Fürsten für französische Kunst noch mehr befestigt, seinen Geschmack noch verfeinert. Unmittelbare Folge: Gleich nach der Rückkehr Max Emanuels nach München wurde Joseph Effner zum Hofbaumeister ernannt, Zuccalli wurde beiseite geschoben, die Strömung italienischen Einflusses wurde abgelenkt, sie verfloß in der kirchlich-bürgerlichen Kunst, die sie zur eigentümlichen Blüte trieb. *Politische Grundlagen*

Joseph Effner (1687–1747), ein Gärtnerssohn aus Dachau, war 1706 mit anderen Gärtnerjungen nach Paris geschickt worden, wo er die Kunst des Gartenbaues erlernen sollte. Von diesem Zweige der Baukunst ging er mit Erlaubnis des Kurfürsten zur Architektur im weiteren Sinne über und studierte acht Jahre wahrscheinlich bei Germain Boffrand, einem der Vertreter der klassizistischen Richtung. Ohne sich dem Einfluß der freieren Spezies des französischen Rokokos, deren umstrittener Hauptmeister Gille Marie Oppenord war, zu verschließen. Dafür war er zu sehr Deutscher. Für Max Emanuel baute er schon in St. Cloud ein Palais um. *Joseph Effner*

Joseph Effner 1715 siedelte er von da nach München über, wo er zum Hofbaumeister ernannt wurde. Eineinhalb Jahrzehnte stand er an der Spitze des Kunstwesens am Hofe, bis er, noch in der Vollkraft des Schaffens, unter dem neuen Herrscher Karl Albert seine Rolle an Cuvilliés abtreten mußte.

Seine Kunst ist unmittelbar nach der Rückkehr noch ganz an französische Form gebunden. Zu nennen sind der Umbau des Schlosses Dachau (1715–17), in dem das Treppenhaus immer noch die Eleganz französischer Treppenhäuser ahnen läßt. Das Jagdschlößchen Fürstenried (1715–1717), eine ungewöhnlich aufgelöste Gruppe von einfachen Bauten ohne fürstliche Prätention. Der Ausbau von Nymphenburg (1714f.), wo er am Mittelpavillon die Fassaden vorblendete, die schmucklosen Wirtschaftsbauten anfügte, die lose Baugruppe zu dem heutigen malerischen Aspekt umbildete, der uns durch Canalettos Gemälde als Urbild einer Schloßanlage des 18. Jahrhunderts vertraut geworden ist, obwohl die Gesamtanlage nichts weniger ist als ein Rokokoschloß im modernen Sinne. Die Innenräume, die heute nur in Resten erhalten sind, hat Effner modernisiert, auch mit Girard zusammen den Park ausgebaut, der dann 1804 naturalisiert wurde. Alle diese architektonischen Arbeiten sind in der Gesamtentwicklung der einheimischen Kunst doch nur Leistungen von geringerer Bedeutung. Was sie, von der klassischeren Form abgesehen, im Vergleich zur veralteten Kunst Zuccallis, Neues bringen, Klarheit und Maß, die straffere Schönheit der Proportionen, die größere Leichtigkeit in der Grundrißlösung, in der Verschmelzung der Räume, die feinere Zurückhaltung in der Profilierung, das tritt besonders deutlich in den kleinen Lustschlößchen des Nymphenburger Parkes in Erscheinung. Das ältere von diesen maisons de plaisance, die Pagodenburg (1716) — ursprünglich maison des Indes genannt —, ist eine Frucht der Vorliebe des Rokokos für die Bizarrerie ostasiatischer Kultur. Aber nur der Grundriß, das Achteck mit rechteckigen Anbauten an den vier Seiten der Hauptachsen ist seltsam, wenn auch nicht originell; beim Schloß Favorite in der Nähe von Rastatt war ein gleicher Bau mit demselben Namen um diese Zeit aufgeführt worden. Die knappen, ruhigen Formen des Aufbaues halten sich in der neutralen Strenge des französischen Klassizismus.

Anspruchsvoller als Kunstwerk, wertvoller als architektonische Lösung ist die Badenburg im Nymphenburger Park (1718–21), das luxuriöse Badehaus des Kurfürsten, das inhaltliche Gegenstück zur künstlichen Ruine der ebenfalls von Effner (1725–28) erbauten Magdalenenklause. Das zweigeschossige Badezimmer und ein

großer Saal mit kleineren Nebenräumen kunstvoll zu einer Einheit zusammengebunden, die Gliederung durch die wuchtigen Formen der Stukkaturen Dubuts (der nach der Tätigkeit am Berliner Schloß von Schlüter beeinflußt, unabhängig von Effner erscheint), zu größerer Prätention gesteigert, schwerer, altertümlicher, mehr im Geschmack des Stiles Ludwigs XIV., die Ausstattung luxuriöser. Das Ganze läßt trotz der Vollkommenheit noch Wünsche übrig, die in der späteren Amalienburg Cuvilliés' ihre Erfüllung fanden. Man hat das Gefühl, daß Effner bei der Überfülle von Arbeit, die er nach seiner Rückkehr vorfand, gar nicht zur Besinnung kommen konnte. Immer erscheint der Anschluß an französische Klassik ängstlich, wenn auch die Entlehnungen im einzelnen nicht kontrollierbar sind. Für die Entwicklung zu künstlerischer Freiheit ist dann eine Studienreise nach Italien (1717–18) bedeutsam, die ihn zu den Quellen der einheimischen, bayrischen Barockkunst führt, auf der er Werke in vollkommener Ausführung kennen lernt, von denen er in seiner Heimat bisher, mit wenigen Ausnahmen, nur provinzielle Nachbildungen gesehen hatte. Der Glaube an die alleinseligmachende Konvention französischer Kunst verschwindet, der Gedanke, daß es in der hohen Kunst auch andere, freiere Möglichkeiten des Ausdrucks gibt, wird wach und damit wird auch der verschüttete Weg zu deutscher Art wieder frei. Von der künstlerischen Selbständigkeit und Reife Effners zeugen drei Schöpfungen, das Preysingpalais in München, die Innenräume in Schleißheim und die Empfangsräume der Reichen Zimmer in der Münchner Residenz.

Joseph Effner

Das Preysinghaus hat Effner 1723–28 für Graf Johann Maximilian von Preysing gebaut, in bevorzugter Lage, gegenüber der Residenz, auf einem unregelmäßigen Bauplatz, der Entfaltung nicht gestattete. Der Anschluß an das französische Normalschema für das Stadtpalais, dem der von Nebengebäuden umschlossene Ehrenhof vorliegt, war schon aus äußeren Gründen nicht möglich; ganz unfranzösisch aber ist die überreiche Dekoration der Fassade, die von der einheimischen Barocktradition gefordert wurde. Effner hat die Schmuckformen des Innenraumes in solcher Fülle auf die Außenarchitektur übertragen, daß die Mauer förmlich zu blühen beginnt. Natürlich mußten die allgemeinen tektonischen Kompositionsprinzipien bleiben. Die Gliederung der Fronten durch ein Mittelrisalit mit Dreiecksgiebel, die bei der starken Höhenentwicklung des Baues von selbst die Vertikalen betont, war im Normalschema gegeben. Die Vertikaltendenz wird durch die große Ordnung der Pilaster unterstrichen, aber durch die Wellenlinien der plastisch vortretenden Fensterverdachungen, die sich

in der Horizontalen linear binden, wieder aufgelöst. Entscheidend ist, daß alle tektonische Gliederung eine Umformung ins Freie, Malerische erhalten hat — man betrachte die Hermenpilaster, die perspektivisch gedachten, schrägen Fensterumrahmungen —, die in Frankreich undenkbar wäre, die höchstens in der Wiener Architektur, in Bauten Hildebrands Parallelen hat, daß ferner die tektonischen Glieder gegenüber den reinen Schmuckformen zurücktreten und den Bewegungszusammenhängen die Führung überlassen. Sicher waren auch die Innenräume für Effners Kunst aufschlußreich; nachdem sie bis auf wenige Reste zerstört, müssen die repräsentativeren Fürstenzimmer in Schleißheim Ersatz bieten.

Den Ausbau von Schleißheim hat Effner 1719 übernommen. Was er am Außenbau verändert hat, ist schon früher erwähnt. In der Disposition der Innenräume ist an Zuccallis Plan wenig geändert; auch Projekte von Robert de Cotte, den Max Emanuel während seines Aufenthaltes in Frankreich konsultiert hatte, mußten bei der Reduktion des Gesamtplanes fallen. Wichtig, daß damit Effner auch die zweite Prachtstiege, die gegenüber der heutigen projektiert war, streichen mußte; in den Raumphantasien kolossaler Treppenhäuser hat gerade die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts geschwelgt. Die heutige dreiflügelige Marmortreppe ist erst im 19. Jahrhundert unter Benützung des vorhandenen Materials ausgebaut worden; wie sie sich von dem niedrigen Vestibül aus auf dem Podest in einen Doppellauf teilt, nach oben entfaltet, im Obergeschoß unmittelbar in den Festsaal mündet, diese Steigerung gehört zu den bleibenden Eindrücken. Den Vergleich mit den großen Prunktreppen anderer Schlösser Deutschlands (Würzburg, Pommersfelden) verträgt die steile, von den Verbindungsgängen eingeengte Treppe allerdings nicht. Die einzelnen Räume zu besprechen ist hier nicht möglich. In den großen Repräsentationsräumen der Hofseite, die nach französischem Vorbild (salle à l'Italienne) durch zwei Geschosse gehen (Vorsaal, Viktoriensaal), denen die Proportionen erst Effner gegeben hat, reicht die Gliederung im gelösteren Klassizismus nicht aus. Widersprüche, Unklarheiten, Stokkungen, verursacht durch die Doppelgeschossigkeit, die Verwendung von riesigen Tafelgemälden im Breitformat, die eine barocke Dissonanz in das Gefüge hineintragen, von Vertäfelungen, die ursprünglich nur für intimere Räume erfunden sind, stören den Fluß, die Einheitlichkeit der Bewegung. Das Auge muß sich an die Schönheit des Einzelnen halten, das sich dann in den kleineren Räumen (Antekamera, Schlafzimmer) zu üppigstem Reichtum entfaltet.

Joseph Effner

In der Ornamentik liegt Effners Stärke. Man mag Einzelnes als Entlehnung aus dem Ornamentenschatz eines Bérain, Marot, Oppenort nachweisen (gleichgültig, wie viel bei diesen selbständig, angelernt und Zeitgut ist); gewiß bildet in allem die französische Schulung die Grundlage. Aber die Probe für die Selbständigkeit gibt die Art der Verwendung, ob die Motive als Schema übernommen oder mit neuem Gehalt gefüllt sind. Gerade in der Kombination der Motive zeigt sich ein unerschöpflicher Reichtum. In der Freiheit der kompositionellen Entwicklung geht die Ornamentik über alles hinaus, was damals in Frankreich und Deutschland geleistet wurde. Wiederholungen (einzelner Paneele, Reihungen, die die nächste Generation vermied) sind auf dieser Stufe, zumal beim raschen Baubetrieb, noch unvermeidlich; sie sind auch Ausdruck eines tektonischen Grundgefühls, das in der Wiederholung eine Stütze für das Auge sucht. Von der Unzahl von Motiven müssen einzelne hervorgehoben werden. Das Bandwerk, das Charakteristikum der Stilstufe des früheren Rokokos, das in der Auswertung aller Ausdrucksmöglichkeiten der Linie das Gerüst für die Komposition bildet und sich mit vegetabilischen Motiven, vor allem leichten Akanthusgerank verbindet, diesem die Führung überläßt, bis es vom Muschelwerk abgelöst wird. Verknüpft damit figürliche Motive, Tiere, Trophäen, Geräte. Die Quellen der Motive sind verschieden; der überlieferte Formenschatz der klassischen Baukunst, die neue französische Ornamentik, die Exotik der Chinoiserie bieten ebensoviel Anregung wie eigenes Fabulieren mit phantastischen Erfindungen. Alle Formen bleiben im Zug des Ornamentalen, sie bekommen niemals naturalistische Selbständigkeit, sie treten immer in die Fläche zurück. Ein Zeichen dafür: die gesteigerte Verwendung von Gitterwerk als Flächenfüllung. Eine stilistische Parallele ist die scharfe Betonung der Rahmungen in den Panneaux des Viktoriensaales, der Schlafzimmer. Nur in wenigen Motiven greift die Ornamentik über die Rahmung hinaus. In den Zimmern mit Vertäfelung, die wir mit den Reichen Zimmern in Parallele bringen müssen, ist auch die Hohlkehle von Wand und Decke scharf abgesetzt und mit einer laufenden Reihung sich wiederholender Motive gefüllt. In der Form halten sich die liegenden und stehenden Felder, die Horizontalen und Vertikalen im Ausgleich. Die Klarheit des Aufbaues bleibt Bedingung. Schon die gleichzeitige Generation hat diese Strenge der Komposition verlassen.

Den klassischen Ausgleich findet die Kunst Effners in den Reichen Zimmern der Residenz (1726). Zwei von diesen Räumen sind nach dem Residenzbrand von 1729

 intakt geblieben, der Empfangssaal und der Audienzsaal. Im dritten Zimmer, dem Thronsaal, geht die Wandgliederung auf Effner zurück, die Decke ist schon nach Cuvilliés' Entwurf ausgeführt.

Das System der Wandgliederung ist in den beiden ersten Räumen von klarer Sachlichkeit. Als Sockel die Lamberie (Lambris); Vertäfelung mit durchlaufenden hohen Schmalpaneelen an den Fensterseiten, sowie an den Ecken, wo sie wie Pfeiler wirken; ihre tektonische Funktion ist auch durch die nach oben strebende Ornamentik der Füllungen symbolisiert. Der Grund ist neutral. Die Wand ist, wie es die Repräsentation erfordert, mit tiefrotem Samt bekleidet. Weitere Gliederung durch das Kaminrisalit mit Spiegel, umrahmt von Palmen, die sich nach oben ranken und in die Hohlkehle vorstoßen. In Verbindung mit den beiden seitlichen Türen ergibt sich ein dreitaktiger Rhythmus mit betonter Mitte. Die Symmetrie ist streng gewahrt. Den Türen der Enfilade entsprechen Blindtüren der Innenseite, der Ofennische der Breitwand entspricht eine gleich große Nische mit Uhr an der andern Seite des Kamins. Alles ist ausgewogen, ausgeglichen. Über den Paneelen als Überleitung zur Decke die Hohlkehle, eine scharf abgesetzte Horizontale, mit einer laufenden Ranke gefüllt, die den Drang nach oben niederhält. Die Decke ist hell, weiß, leer, nur in den Ecken sitzen Stukkaturen, die den Vertikaldrang in die Decke fortleiten, die Decke mit der Wand wie durch Scharniere verbinden. Man muß sich dieses zu größter Klarheit und Selbstverständlichkeit entwickelte System der Gliederung als Normalschema einprägen, um daran die Variationsmöglichkeiten zu ermessen, die Steigerung zu begreifen, die es im räumlichen Aufbau durch Cuvilliés gefunden hat. Die architektonische Gliederung ist ausgeschaltet, sie ist ersetzt durch die Ornamentik. Das Ornament hat nicht nur dekorative Bedeutung, sondern Funktionswert, es ist deshalb auch in den Elementen geändert. Das Bandwerk ist fast verschwunden, ersetzt durch vegetabilische Motive, die an sich symbolische Bedeutung haben, die das Wachsen, das Aufstreben nach oben versinnbilden. Der Vergleich mit dem gotischen Pfeiler liegt nahe. Wie die Bewegung allmählich alle Gliederung überwuchert, wie die Einheitlichkeit der Bewegung den Raum formt, wie sie die Flächenhaftigkeit verläßt und die dritte Dimension hinzuzieht, ist das Thema der folgenden Räume. Im Thronsaal ist dieses Thema schon weiter entwickelt; die letzte Feile hat hier allerdings Cuvilliés angesetzt. Ohne Effner aber ist Cuvilliés' Kunst nicht denkbar. Sieht man in Cuvilliés' Kunst die Erfüllung: die frühlingshafte,

blumenhafte, herbere Frische von Effners Kunst behält daneben ihren eigentümlichen Reiz. *François Cuvilliés*

François Cuvilliés ist ein Wallone. Er ist zu Soignies im Hennegau 1695 geboren. 1706 war er als Hofzwerg in den Hofstaat Max Emanuels aufgenommen worden, der damals in Brüssel residierte. Mit dem Fürsten zog er in die Verbannung, nach Compiègne, und von da 1715 nach München. Zuerst war er Zeichner beim Generalbaudirektorium unter Effner. Er sollte Ingenieuroffizier werden. Als seine körperliche Untauglichkeit Anstoß erregte, wurde er 1720 an die Pariser Akademie geschickt, wo er bis 1724 unter François Blondel Architektur studierte. Die Rückreise nach München erfolgte über Italien, Rom, das immer das Ziel der Künstlersehnsucht blieb. 1725 wurde er als Kurfürstlicher Hofbaumeister neben Effner angestellt, und von da ab blieb er bis zu seinem Tode 1768 die treibende Kraft im Kunstleben des Münchner Hofes. Auch nach auswärts wurde seine Hilfe begehrt (Brühl, Kassel, Dresden, Alteglofsheim bei Regensburg, Wien, Würzburg, Mergentheim). 1754–55 hat er eine zweite Studienreise nach Paris unternommen, die ihn mit der Strömung des damals schon erstarkten Klassizismus bekannt machte.

Cuvilliés gilt als Vertreter des internationalen Rokokos in Bayern. Seine Kunst wird von den Franzosen als provinzielle Blüte des französischen Rokokos in Anspruch genommen. Wer die vorhergehende Entwicklung in Bayern kennt, wird anders urteilen.

Man möchte glauben, daß der Wallone, dessen Muttersprache Französisch war, der noch dazu in Frankreich gelernt hat, unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Pariser Akademie nicht anders bauen konnte als im französischen Schulschema. Als erster Bau Cuvilliés' entstand das Palais Piosasque de Non in München (1726). Man mag es hinnehmen, daß im Grundriß das Normalschema des französischen Hotels — der Hauptbau, das Corps de logis, von der Straße in vornehmer Reserve abgetrennt durch den von niedrigeren Flügelbauten eingefaßten Ehrenhof, abgeschlossen durch Portalvorbauten — verlassen ist. Eine solche Anlage in der Häuserzeile der altbayrischen Stadt war schon aus äußeren Gründen kaum möglich. Folge, daß auch der Grundriß geändert werden mußte, daß eine ganz andere Disposition der Innenräume gefordert war, die einen Ausgleich finden mußte zwischen den französischen Forderungen von Wohnlichkeit und der repräsentativen, italienisch-barocken Tradition, daß somit der Bau ein ganz anderes Gesicht bekommen mußte als ein französisches Palais. Auf die Fassade ist auch beim Palais Piosasque de Non

der Akzent gelegt, wie bei Palastbauten italienischer Herkunft. In der Fassade bedingte die Umgebung, die damals noch gotisch gefärbt war, eine viel stärkere Betonung der Vertikalbewegung, als rein französische Bauten ertragen konnten. Die drei mittleren Achsen sind in einem Risalit zusammengeschlossen, das in Gliederung und Umrahmung plastisch stärker betonte Formen trägt, das die nur zweiachsigen Seitenteile übertönt. Das Risalit ist nochmals durch eine mittlere Rinne abgeteilt, die auch das Gebälk durchstößt und in das Giebelfeld eindringt. Die scharf betonten horizontalen Gesimse kommen nur schwer gegen diese Höhenbewegung auf. Die übrigen Normen des Aufbaues sind Schuleigentum. Die zunehmende Erleichterung nach oben, erreicht durch Wechsel im Verputz (Rauhverputz mit Fugenstrichen als Ersatz für Rustika im Sockelgeschoß, glatter Verputz in den oberen Geschossen), durch die von unten nach oben abnehmende Plastizität der Gliederung, der Umrahmung, ist französischen Bauten abgelernt; nur ist die Dekoration in Fülle und Saftigkeit um die entscheidende Nuance gesteigert, die genügt, um auch hier schon das französische Vorbild aus der Erinnerung zurückzudrängen. Was in den späteren Fassaden noch deutlicher ausgeprägt erscheint, die Vereinheitlichung durch den Schmuck, die Ornamentik, die für das Auge die Bindung in der Fläche herstellt, ist hier schon vereinfacht gegeben.

Nun ist diese Fassade kein Einzelfall, etwa bedingt durch Spezialwünsche des Auftraggebers; sie zeigt die persönliche Formensprache Cuvilliés' klar entwickelt, wie ein Vergleich mit anderen Fassaden ergibt. Ganz zurückhaltend, reserviert, eingestellt auf die feine Balance der Proportionen und deshalb französischer Art näher ist die Fassade der Grünen Galerie an der Münchener Residenz (etwa 1733). Wo Effner mehr gefühlsmäßig vorgeht, Gunetsrhainer mit starrer Regel wirkt, wahrt Cuvilliés durch schmiegsame Proportionen und feinste Berechnung des Plastischen bis herab zu den Schichten des Reliefs und der Profilierung die Klassizität des Französischen, behält aber im einzelnen die Freiheit der persönlichen Formensprache, die von älteren, einheimischen Vorbildern entlehnt, was ihr paßt. Bei der Fassade der niedrigen, breit hingelagerten Amalienburg haben die Proportionen die Abgewogenheit eines in sich ruhenden Ganzen, in dem alle Bewegungen zur beherrschten Ruhe in sich gefestigter Lässigkeit zusammengehalten werden; nur der zierliche Stuckdekor, die zarte Fülle der Ornamentik, die untektonisch eingeschnittenen, von Effners Badenburg und Schloßfassade entlehnten Rundnischen mit Büsten geben

dem Bau Leben und Wärme. Beim Schloß Haimhausen, das die vorgesetzte Freitreppe Schloß Nymphenburg abgesehen hat, wirken die Proportionen mit der behäbigen Ruhe, die man eben an einem altbayrischen Landschloß erwartet. Die Ornamentik der Umrahmungen (die an das Graf-Preysing-Palais der Münchner Prannerstraße anknüpft, das ebenfalls von Cuvilliés erbaut ist) hat einen Grad von Freiheit und Selbständigkeit gewonnen, der für französische Klassik undenkbar ist.

Die reifste Lösung Cuvilliés' gibt das Palais Holnstein (erzbischöfliches Palais) in München. Über dem schweren Sockelgeschoß die beiden Obergeschosse durch eine große Ordnung italienischer Provenienz (für die wohl die gemalte Gliederung der Residenzfasade, der auch die runden Mezzaninfenster entlehnt sind, Vorbild war) zusammengefaßt, die in das Gebälk verkröpft ist. Der Vertikaldrang noch verstärkt durch das Mittelrisalit (dessen Gebälk im Giebel leicht ausgenischt ist); die Gliederung plastisch voll, die Fensterverdachungen des Hauptgeschosses unbedenklich aus dem benachbarten Zuccallischen Porciapalais übernommen, die zierliche Ornamentik, die in Fensterumrahmungen nach oben und unten Anschluß sucht, so weit bereichert, wie es die älteren Beispiele der Münchner Schule, vor allem Effner, vorbildlich entwickelt hatten. Der flimmerige Gesamteindruck, den die Fassade trotz der strengen Gliederung und der absoluten Einstellung auf Proportion auf ein malerisch empfindsames Auge macht, ist Resultat dieser Rücksicht auf einheimische Tradition. Der Schritt von hier zur malerisch entwickelten Fassade des Gunetsrhainerhauses am Promenadeplatz und von da zurück zum Asamhaus (dessen Fassade als einheitliche, dekorierte Fläche aufgefaßt sein will, über die der Dekor gleich Streublumen geschüttet ist, die die Grundebene durch Licht und Schattenbewegung wieder auffressen) ist nicht so groß, wie es auf den ersten Blick scheint.

Die malerischen Freiheiten kommen sogar bei der Fassade der Theatinerkirche (1768) vor, dem letzten Bau Cuvilliés'. Er ist einige Zeit nach einer Pariser Studienreise (1754—55) entstanden, die aufs neue die klassizistische Neigung verstärkt hatte. Gegeben waren die Proportionen und die äußere Form; selbst die Einteilung in fünf Felder unten und drei Felder oben war durch ältere Entwürfe vorgeschrieben. Für die Lösung griff Cuvilliés auf das System des naheliegenden Palais Piosasque de Non zurück, das er durch Zusammenfassung, neue Verteilung der Akzente und überlegenes Ausklingenlassen der Motive neu gestaltete. Der Vertikalismus ist in Angleichung an die Türme noch klarer betont. Das Mittelstück

mit den drei mittleren Feldern ist als Risalit mit Dreiecksgiebel herausgehoben und durch die breite Mittelrinne, die wieder das Giebelfeld durchstößt, noch einmal in sich abgeteilt. Nicht die horizontale Bindung ist gesucht — das System der fünf und drei Felder ist bis zur Unkenntlichkeit verwischt —, sondern die Bindung in der Vertikalen. Gesteigert ist der Vertikalismus noch durch die Säulen, die die Mittelrinne seitlich begleiten, die schweren toskanischen Säulen unten und die leichteren, vom Mauerkern weiter abgerückten, ionischen Säulen oben. Die Erleichterung von unten nach oben, die Durchlockerung, ist auch in der übrigen Gliederung zum Ausdruck gebracht, und im gleichen Sinne arbeitet die Verteilung der Dekoration, deren Hauptakzente nach oben geworfen sind. Malerische Freiheiten dürfen auch bei dieser bis ins letzte Detail durchgefühlten Fassade nicht fehlen. Die Attika über dem unteren Gebälk ist als zusammenhängende Fläche behandelt, ohne Rücksicht auf die vertikale Gliederung; in den Feldern über den Statuen des Obergeschosses spielt die Stuckdekoration ganz unregelmäßig über die Fläche, auch das Wappen in der Rinne des Giebelfeldes quillt über die Umrahmung. Es sind Zugeständnisse an den genius loci, diese Freiheiten, die uns den Blick öffnen für die Feinheit der plastischen Durchfühlung, den Wechsel von stärkerem Relief und dünnen Reliefschichten in Nuancen, deren Perzeption nur einem verwöhnten Auge möglich ist.

Diese Übersicht über die architektonische Gestaltung des Körpers mag als Einleitung in den Stil Cuvilliés' genügen. Sie allein zeigt schon, daß man mit einer Ableitung seiner Kunst aus dem Französischen nicht auskommt. Die Lernzeit in Paris, die klassizistisch gefärbte Kunst des französischen Rokokos gibt nur die Grundlagen, das Schulrüstzeug, Grammatik und Vokabular für den persönlichen Stil, den persönlichen Ausdruck. Schon mit dem ersten Bau beginnt eine Auflockerung französischer Regelstrenge. Mit den folgenden Bauten entwickelt sich ein immer größerer Reichtum der Erscheinung, eine gesteigerte Fülle plastischer Gedanken, es beginnt eine Abbiegung ins Dekorative, eine Abweichung von französischer Konvention, die allmählich den Charakter der Bauten von Grund aus verändert. Der Anschluß an die einheimische Kunst bleibt sogar in der Spätzeit, als der beginnende Klassizismus neue Rückbildung zu strengerer Tektonik gebracht hatte.

Die gleiche Erscheinung finden wir auch in der Gestaltung des Raumes, in der Entwicklung von Dekoration und Ornamentik. Wir können hier die erste, größere Schöpfung Cuvilliés', das Jagdschlößchen Falkenlust bei Bonn, das Cuvilliés für den

Bruder des bayrischen Kurfürsten, für Clemens August von Köln 1729 f. ausgeführt hatte, übergehen. Die Stilstufe ist schon bei Betrachtung der Räume Effners in Schleißheim und München charakterisiert, von denen Cuvilliés' kleinere, intimere Zimmer durch größere Feinheit und leichtere Eleganz sich unterscheiden. *François Cuvilliés*

Volle künstlerische Freiheit und Reife der Ideen zeigen erst die Dekorationen der Reichen Zimmer der Münchner Residenz. Sie sollen als Beispiel für diese Phase der Ornamentkunst Cuvilliés', der unter anderem auch die prachtvollen Zimmer in Schloß Brühl am Rhein (eingerichtet 1728—30 für Clemens August) angehören, hier eingehender analysiert werden. Wie erwähnt, wurde die Fortsetzung der von Effner begonnenen Räume nach dem Residenzbrand von 1729 Cuvilliés übertragen. Der Thronsaal ist noch gemeinsames Werk; die übrigen Räume sind von Cuvilliés ausgebaut, mit den gleichen Kräften: Johann Baptist Zimmermann als Stukkator, Joachim Dietrich, Bildhauer in der Au, als Schnitzer im Thronsaal (1731), Salon (1732), Miniaturenkabinett (1732), Wenzeslaus Mirofsky als Schnitzer im Schlafzimmer (1731), Spiegelkabinett (1731), in der Grünen Galerie (1733). Wichtig, daß mit dem neuen Herrscher der Charakter der Räume geändert wurde. Es sind nicht Wohnräume für einen Fürsten — den Charakter tragen noch die Räume Effners —, sondern Prunkräume, repräsentative Luxusräume für Karl Albert, den damals schon Kaiserträume bewegten, Räume, in denen die verfeinerte Kultur und das gesellschaftliche Raffinement der Zeit zu höfischer Etikette kompliziert sich entfalten konnte. Schon damit war ein Wechsel zwischen Einfachheit und Prunk, zwischen repräsentativerer und intimerer Haltung bedingt, die eine gewisse Steigerung in die Folge der Räume brachten. Der größte Reichtum glänzt im Schlafzimmer, in dem das Lever gefeiert wurde; am feinsten, zartesten ist die Dekoration des Schreibzimmers, des letzten Raumes der Folge. Zu bedenken ist ferner, daß auch diese Raumfolge nicht intakt geblieben ist. Die Prachttreppe mit Vorzimmer an der Grünen Galerie, die in der zeitgenössischen Literatur mit Tönen höchsten Lobes gerühmt wird, ist schon 1764 abgebrochen worden. Damit fehlt die Ouvertüre für die ganze Flucht. Von der Grünen Galerie selbst hat Ludwig I. durch Klenze einen Trakt abschneiden lassen. So ist auch dieser Raum, der als Festraum (das intime Gegenstück des Rokokos zur absolutistischen Galerie des Glaces in Versailles) die Seele des Ganzen bildete, verstümmelt worden. Ein wichtiges Element deutscher Raumkomposition, Entwicklung und Steigerung, fehlt.

Die Gliederung der einzelnen Räume in den Reichen Zimmern rechnete wieder mit gegebenen Elementen. Zu diesen gehörte erstens der gewünschte Anschluß an die älteren Räume Effners. Dann die Raumproportionen, die Fensterachsen. Auf diesen Elementen baut sich die neue Komposition auf. Wir nehmen als Beispiel den ältesten unter den Räumen Cuvilliés', den Salon, der durch die absolute Intaktheit einer der eindrucksvollsten geblieben ist.

Nur die drei inneren Wände des Raumes sind aufeinander bezogen; sie zeigen ein großes Mittelfeld. Die Seitenflächen bleiben an der Rückwand leer, sie sind mit rotem Genueser Samt bespannt. An den Seitenwänden vertreten die Türen die Wandfelder. Von den Türen sind die inneren blind, sie sind nur aus Symmetriegründen beibehalten. Die Elementargesetze tektonischer Komposition blieben immer maßgebend. Die Türen in Verbindung mit dem großen Mittelfeld ergeben auch hier den dreitaktigen Rhythmus, und da die stehenden Flächen überwiegen, bleibt die Vertikaltendenz bestehen. Sie ist in der Ornamentik symbolisch verdeutlicht durch Zweige, Ranken, die nach oben steigen. In der Horizontalgliederung ist nur der Sockel (Lambris) durchgeführt; die bekrönende (Trumeau-) Zone ist nur in den Feldern über den Türen (Supraporten) erhalten geblieben. Soweit stimmt die Gliederung mit den Effnerschen Räumen überein. Entscheidende Unterschiede zeigt die Decke. Den Abschluß der aufsteigenden Wand bildet eine Leiste, die aber nicht streng durchgezogen ist, die von der Ornamentik überspielt wird. Über dem Spiegelfeld der Rückwand bäumt sie sich auf, als ob der Vertikalstoß des steilen Feldes den Durchbruch erzwungen hätte. Die Hohlkehle ist schon zur Decke gezogen. Ohne Trennung geht sie über in den Spiegel der Decke; die letzte Synthese zwischen Wand und Decke ist vollzogen. Man sucht auch vergebens nach dem Rahmen, der, wie in den Effner-Zimmern, nach oben der Ornamentzone einen Abschluß gibt; es sind höchstens Rudimente davon übriggeblieben, die in den Mittel- und Eckaufbauten eine nebensächliche Rolle als verbindende Gesimsstücke bilden. Die Ornamentik selbst hat sich auf wenige Punkte zusammengezogen. An die Stelle der Reihung, wie bei Effner, ist ein anderes Prinzip künstlerischer Komposition getreten, das für die ganze Kunst des 18. Jahrhunderts maßgebend blieb, die Akzentuierung. Die Punkte, auf denen die Akzente sitzen, sind an sich durch die Architektur gegeben, es sind die Achspunkte, die Mittelpunkte der Seiten und die Eckpunkte. An diesen acht Achspunkten baut sich die Ornamentik in einem lustigen Gerüst

auf, in Dreieckskompositionen, die gegen das kleine Mittelstück der Decke vorstoßen. Die Vertikalbewegung der Wandfelder setzt sich in den Stukkaturen fort. Nur die Kräfte sind angedeutet, die in der Wand spielen, während die Wand selbst nebensächlich bleibt, sogar negiert werden kann, wie im Spiegelkabinett, im Saal der Amalienburg. Die ornamentalen Kompositionen sind in den Achsen symmetrisch angelegt oder auch nur in den Massen ausgewogen, ponderiert; in den Diagonalen stehen azentrische, asymmetrische Gebilde, die erst als Pendants miteinander in Verbindung treten.

Wichtig die Elemente dieser Ornamentik. Sie tragen in ihrer naturalistischen Umformung symbolische Bedeutung. Das Bandwerk ist verschwunden; an seine Stellen treten Ranken, in Kurven geschwungen, natürliches Gewächs, das in seinem Bewegungszug die tektonische Bewegung symbolisiert. Das auftreibende Rankenwerk der Spiegelumrahmung, die aufwachsenden Palmen der Mittelfüllung versinnbilden das Empor; ebenso ist die verbindende, knüpfende Tendenz des Ornaments naturalistisch verdeutlicht. Im Schlafzimmer sind die Wände in einen Wald von sprossenden, nach oben sich windenden Blüten, Ranken, Zweigen aufgelöst, im Spiegelkabinett sind die Umrahmungen in Spaliere zusammengezogen. Die Ornamentik ist nicht in dichten Massen aufgetragen, sondern luftig, aufgelöst, fast wie zufällig angeflogen. Ein Gegensatz von Stütze und Last, von aufstrebenden Wandfeldern und ruhender Decke besteht nicht mehr. Die Symbolisierung der Decke als Luftraum, die in anderen Räumen durch fliegende Vögel, Sterne, Strahlen gegeben ist, tut ein Überflüssiges, um den realen Charakter zu verwischen. Mühelos, wie frei gewachsen, steigt die zarte Vegetation in straffen Kurven empor; die Gesimse werden nicht als Trennung empfunden, da sie selbst in den Achspunkten, die dem architektonischen Gefüge Halt geben, in die Bewegung hineingezogen sind. Nicht nur Symbolik der Bewegung, auch Symbolik des Inhalts ist im Ornament ausgedrückt. Die figürlichen Elemente, die Fabeltiere, die Putten, die sich tummeln, die Nymphen mit Emblemen, die mythologischen Figuren sind gewählt mit Rücksicht auf die Zweckbestimmung des Raumes. Aber sie sind nicht Selbstzweck, sie bekommen keinen Eigenwert als plastische Gebilde, sie sind geeinigt, verschmolzen durch den ornamentalen Zug, durch die ungemeine Leichtigkeit der Hand, die jeder Laune einer aus dem Vollen schöpfenden Phantasie willig zu folgen scheint. Nur in der geistigen Harmonie hochbedeutender Künstlerindividualitäten, des Erfinders

und des ausführenden Meisters, ist diese letzte Feinheit erreichbar, die jede Spur von Reflexion, von gedanklicher Überlegung tilgt und dem Aufbau den Charakter einer Improvisation verleiht. Die Vorliebe für das Vegetabilische mit den vielen Elementen der heimatlichen Pflanzen und Tierwelt, wie Igel, Eichkatzeln, Hasen, Wild, Tannen, Blumen, muß an sich schon als Charakteristikum bayrischer Art gedeutet werden; die Vorliebe für das Objekt an sich steht auch im ausgesprochenen Gegensatz zur französischen Rokokoarchitektur, die alle Ornamentik in klare Tektonik einbindet. Wenn auch die Motive im Zug des Ornamentalen bleiben, sie sind doch körperlicher gefaßt, sie gehen aus der Fläche heraus, überschneiden sich, lösen sich vom neutralen Grund los, sie bekommen räumlichen Wert, viel mehr als bei Effner. Die dritte Dimension spricht mit. Am weitesten getrieben ist die Auflösung im Spiegelkabinett, das durch die unregelmäßige, zentrale Grundrißfiguration und durch den Alkoveneinbau bewegten Grundriß erhalten hat. Die Wandfelder sind hier in ein Gerüst zusammengeschrumpft, durch dessen Öffnungen der unendliche Raum ungehemmt hereinflutet. Alle faßbaren Grenzen sind verschwunden. Die Wand hat ihren schließenden Charakter verloren, überall täuscht der Spiegel eine unendliche Flucht weiter Räume vor. Die naturalistische Dekoration mit den kleinen chinesischen Vasen verhindert vollends die Neigung, die raumschließende Fläche sich ins Gedächtnis zu rufen. Auch diese Spiegelsäle sind ein Charakteristikum der deutschen Architektur; sie sind in Frankreich der Rokokozeit in diesem Ausmaß nie mehr gebaut worden. Die letzte Möglichkeit einer Raumgestaltung, die die Raumgrenzen nur mehr andeutet, ist hier erreicht durch Raumauflösung, mit ähnlichen Mitteln wie im Ovalsaal der Amalienburg, den wir hier in den Kreis der Analyse hereinziehen müssen.

Die Amalienburg wurde im Frühjahr 1734 nach Cuvilliés' Plänen als Jagdschlößchen der Kurfürstin Maria Amalia, der Gemahlin Karls VII., begonnen und 1739 fertiggestellt. Die beteiligten Kräfte waren wiederum die bekannten Namen. Der Stukkator Johann Baptist Zimmermann und der Schnitzer Joachim Dietrich sind hervorzuheben. Die Amalienburg ist die vollendetste Lösung, die das frühe Rokoko für den Typ des fürstlichen Lusthauses gefunden hat. Sie ist neben dem Münchner Residenztheater (1750—53), auf das wir in diesem Zusammenhang nicht weiter eingehen wollen, die reifste Schöpfung Cuvilliés'. Den Grundriß des eingeschossigen Baues bestimmt der runde, an der Front in einem gekurvten Risalit

vorspringende Mittelsaal, an dem sich seitlich in den rechteckigen Anbauten die Nebenräume anschließen. Der zentrale Saal ist die Seele des Ganzen. Alle anderen Räume sind Annexe von minderer Wichtigkeit, je mehr sie sich vom Mittelraum entfernen. Sie sind auch durch die Farbe voneinander geschieden. Im Schlafzimmer und im Empfangszimmer liegen die versilberten Stukkaturen und Schnitzereien auf einem leicht faßbaren, im Gegensatz zum durchsichtigen Blau des Saales mehr erdennäheren Ockergrund. Die Silberfassung hüllt alles in einen Lichtschleier, der das Einzelne gegenüber dem Gesamteindruck verwischt. Die Form des großen Saales ist einfach und doch so kompliziert, daß keine Abbildung davon einen Eindruck geben kann. Alle Imponderabilien, die Stimmung im allgemeinen, die Farbe, die strömende Fülle des Lichtes, die feinsten plastischen Differenzen sind ebenso wichtig wie die Proportionen, die straffe Kreislinie des Grundrisses und die Form der rasch ansteigenden, nach der Mitte zu sich verebnenden Flachkuppel, die durch die Farbe an Höhe gewinnt. Die streng zentrale Disposition mit Türen in den Hauptachsen, gleich großen Fenstern in den Diagonalachsen, denen an der Rückseite Rundbogenfelder mit Spiegeln über Konsoltischen entsprechen, ist ein Rest tektonischer Klarheit, aber bedeutungslos. Die Mauerpfeiler sind aufgelöst, durch Spiegel in abgerundeten Feldern unterbrochen, so, daß alle tragenden Glieder auf die dünnen Stäbe dieser Arkaturen beschränkt sind, zwischen denen von allen Seiten die Unendlichkeit hereinflutet. Sie sind auch nicht nötig in einem Raum, in dem überhaupt keine Last vorhanden ist, in dem die Mauer durch die raffinierte, kühle Fassung der silbernen Stukkaturen auf mattblauem Grund entmaterialisiert ist, in dem das Spiel von Licht und Schatten die Raumgrenzen in malerische Bewegung auflöst. Für einen Raum, der mit dem Freiraum so eng zusammenkomponiert ist, daß er ein untrennbarer Bestandteil desselben geworden ist. Der blaue Grund der Mauer gibt die Unendlichkeit, die Weite des Himmelsgewölbes, den unfaßlichen Luftraum, in dem Vögel flattern, Putten herumfliegen, blasende Windgötter ihr Spiel treiben. Nur noch Andeutungen sind vorhanden, daß wir in einem Gebilde der Tektonik stehen. Wo in anderen Räumen die Gebälkzone liegt, da schwingt sich hier als zusammenfassender Ring ein Gesims, dessen Kurven mit dem Rundbogenschluß der Fenster und Türen korrespondieren, aber im Wechsel, invertiert, wodurch wieder der Reichtum an Bewegung gesteigert wird. Es ist kein Zufall, daß die Gesimse sich über den Mauerpfeilern nach oben ausbuchten, daß von hier aus die Stukkaturen in axial emporstrebenden Motiven,

Laubbäumen und Weinranken, die Verbindung mit der zentralen Kuppelrosette suchen; es sind gleichsam die Richtungen akzentuiert, nach denen die immanenten Kräfte der Architektur spielen. Die Vertikalbewegung ist der Grundton, der von den leichten Tönen der Horizontalen überspielt wird. Bewegung ist alles, aber nicht der ekstatische, berauschende Überschwung des barocken Raumes, sondern die flutende Beweglichkeit, die alle Kräfte zu einem leichten, graziösen Spiel konzentriert. Zwischen den Profilleisten der Umrahmungen, der Gesimse, bald ihrem Laufe folgend, bald übergreifend, ranken sich die Stukkaturen empor. Die naturalistischen und figuralen Motive, Nymphen mit Emblemen, Putten mit Symbolen, Pan im Gebüsch, Landschaften, Pflanzen sind schon als plastische Gebilde von Bedeutung; sie haben auch wieder inhaltliche Bedeutung als Symbole der Genüsse und Freuden des Landlebens, von Jagd, Wasser, Wein, Gartenbau. Wenn sie auch nach der versteckten Tektonik des Raumes akzentuiert sind, das ornamentale Gefüge tritt doch erst bei genauerem Zusehen heraus, und beim ersten Blick scheint wieder eine unerschöpfliche Phantasie in ungezügelter Laune alle Motive verstreut zu haben. Dieser überquellende Reichtum an originellen Motiven, diese Bevorzugung der naturalistischen Motive läßt auch hier den Gedanken an ein französisches Vorbild gar nicht aufkommen.

Wir müssen ein einzelnes Feld herausgreifen, ein Wandfeld aus dem Schlafzimmer. Die gekreuzten Stämme des Laubwerkes, die Embleme, die graziösen Putten sind schon als naturalistische Bildungen reizvoll, viel stärker in ihrem Eigenwerk betont als Ornamente französischer Räume. Noch mehr unterscheidet die Art der Flächendekoration. Die Zeichnung ist weit davon entfernt, eine Interpretation des Lebens zu bilden, das in der gegebenen Fläche vorhanden ist, sie nimmt keine Rücksicht auf die Tektonik des Aufbaues, sie ist in der Asymmetrie unabhängig von den Proportionen des Wandfeldes; die Mitte ist unbetont und die Motive könnten auch über die festgesetzten Grenzen hinausgehen. Wollte man aus älterer Kunst Gegenbeispiele anführen, so müßte man an die Laubwerkfüllungen spätgotischer Truhen erinnern, bei denen das allgemeine Gewoge über die Fläche, das Irrationale, die Bewegung an sich, letzte Absicht ist. Eine solche Formverflechtung ist das Gegenteil französischer Logik. Die deutsche Eigenart tritt deutlich heraus, während selbst in den freiesten Bildungen französischer Dekoration dieser Zeit, selbst bei Meissoniers Stichen, ein Rest tektonischer Klarheit bleibt.

Die Einheit von Außenraum und Architektur, die Verbindung von Innenraum und Freiraum zeigte noch deutlicher die Außenarchitektur in Verbindung mit der ursprünglichen Gartenanlage. Die Amalienburg war so sehr in ein architektonisches Gefüge von Gartenanlagen, Bosketts hineingebunden, daß der Grundriß erst nach Ergänzung des Fehlenden, das nur mehr Archivalien und ein Stich überliefern, verständlich wird. Die Mittelachse des Hauptsaales war die Seelenachse der ganzen Anlage. Eine Allee von Fontänen führte an der Front bis zum point de vue, einem Bassin mit drei Sprüngen. In den Diagonalachsen, die mit den Diagonalfenstern des Saales korrespondierten, stießen kürzere Gänge zu Lauben mit Ruhebänken vor. Die kurzen Prospekte der Querachsen waren nebensächlich, da sie nur mit Nebenräumen korrespondierten; der eine ging bis zum Kanal, der andere bis zum Blumengarten, der im Sommer ein „Viele Kostbahr und mit Großen Unkosten beygeschafftes Blumenwerkh" trug. Die eingezogene Kurve der Rückfassade setzte sich nach außen in einer halbrunden Spaliernische fort, die einen schmalen Durchblick zu einer gärtnerischen Anlage frei ließ. Die Architektur des Schlößchens und die Gartenarchitektur bildeten eine unlösbare Einheit; sie ergänzten sich gegenseitig und bedingten einander so sehr, daß der Bau als der formgewordene Ausdruck der Stimmung erschien, die die ganze Landschaft beherrschte.

Diese Einheit von Architektur und Umgebung, die Verbindung von Innenraum und Freiraum gibt den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Rokokoarchitektur auf deutschem Boden. Alle anderen Eigenschaften sind Folgerungen aus dieser Prämisse. Die Auflösung der Wand, die Raumdurchbrechung, Raumvertiefung sind nur die Mittel, mit denen diese Endabsicht erreicht wird. Wir sehen hier im Profanbau die gleichen Absichten, die wir bei den Asam und den Meistern des Kirchenbaues wieder finden. Gegenüber der französischen Architektur sind das nicht nur Unterschiede des Grades, sondern Unterschiede des Grundgefühls. Man darf nur, um die Eigenart der bayrischen Entwicklung zu begreifen, einen französischen Rokokoraum zum Vergleich gegenüberstellen. Eines der freiesten Gebilde französischer Raumphantasie ist der oft abgebildete, obere Ovalsaal des Hotel Soubise in Paris (von A. Delamaire 1706—12; Dekoration von Nattoire 1740), der in der Anlage, im Grundriß, der Wandgliederung, der Decke (die allerdings nur eine Kuppel vortäuscht, in Wirklichkeit Flachdecke ist) große Ähnlichkeit mit der Amalienburg zeigt. Noch wichtiger die Unterschiede. Das Sinnfälligste ist in

der Amalienburg die viel stärkere Auflösung der Wand. Die Spiegel, Türen nehmen eine viel größere Fläche, sie lassen von der Wand nur mehr dünne Stäbe übrig, während im französischen Saal die gerahmten Wandfelder, die raumgrenzenden Flächen bleiben. Die Gemälde, die im französischen Saal, trotz der illusionischen Vertiefung die Flächen der Pendentifs noch betonen, fehlen hier gänzlich; die Stuckplastik hat in der Amalienburg einen viel stärkeren Grad von Plastik und Fülle, sie arbeitet noch mehr mit Überschneidungen, sie tritt stärker aus den Flächen heraus, in ganz illusionistischer Weise ragen Teile, wie das Netz, in dem die Vögel gefangen sind, ganz frei in den Raum hinein. Trotz der Raumerweiterung durch Spiegel ist im französischen Vorbild der geschlossene, leicht faßlich und übersichtlich gegliederte Raum gegeben. Ein Blick auf die Decke allein genügt schon, um den Unterschied zu zeigen. Die Achsen der (nur scheinbaren) Kuppel sind durch ornamentale Stäbe, die in die große Mittelrosette münden, verdeutlicht, während der Münchner Meister sich mit Andeutungen begnügt, die aber als Andeutungen des versteckten Kräftespiels viel intensivere Wirkung besitzen. Das einzelne Beispiel ist für die Raumauffassung symptomatisch. Die strengere geistige Zucht, die verstandesmäßige Klarheit der Franzosen schreckte vor den letzten Konsequenzen zurück. Wanddurchbrechung, Raumerweiterung sind immer nur in Andeutung vorhanden, das klare Gefüge des Rahmenwerks der Gliederung ruft immer die tektonische Festigung zurück; die stärkere Konsequenz, der Ausbau des Gedankens in seinen letzten Folgerungen ist beim Deutschen. Die verstärkte Empfindung für das Räumliche, die der Führung durch das Tektonische entraten kann. Die Verbindung mit dem Freiraum ist nicht nur angedeutet, sie ist wirklich vorhanden. Alle weiteren Charakteristika sind Folgerungen. Die Verselbständigung des Ornamentes, die erregte Sprache, der intensivere Naturalismus sind weitere Entfaltungen des einen Grundgefühls, die da kommen mußten, nachdem das Tektonische zurückgedämmt, negiert war. Die gleiche Erscheinung, die wir unter anderen Voraussetzungen bei den Asam konstatierten, auf die wir auch später noch mehrmals stoßen werden, wiederholt sich hier: Anregungen, die im Zeitstil gegeben waren, werden hier, auf bayrischem Boden, bis zur letzten Konsequenz entwickelt. Die künstlerische Fruchtbarkeit des Bodens entwickelt fremden Samen zu einer neuen Triebkraft. Sie läßt in das fremde Gewächs so viel vom eigenen Leben einfließen, sie verändert Wachstum und Form, daß auch die Blüte wie eine neue Blume prangt.

Diese Rückwirkung einheimischer Kunst ist schon aus äußeren Gründen verständlich. Auch Cuvilliés hat die Jahre größter Eindrucksfähigkeit, die Jahre der beginnenden Reife in München verlebt, den ersten künstlerischen Unterricht in München empfangen. Die Spuren der Lernzeit lassen sich nie verwischen. Von gleicher Bedeutung ist ein anderer Umstand. Zur Ausführung hat Cuvilliés nur einheimische Stukkatoren, Schnitzer und Maler herangezogen, und diese waren fast alle selbständige Kräfte von Rang, die besten unter den Kunsthandwerkern der Zeit. Diese Zusammenarbeit und gegenseitige Beeinflussung mußten die Elemente seiner Kunst reifen lassen, die von Anfang an nordischer Empfindung am meisten zugänglich waren. Damit kommen wir auf einen dritten Grund, der für das Verständnis des Rokokos ausschlaggebend ist. Das Rokoko in seiner freiesten Entfaltung im Stil Louis XV. ist in Frankreich nur eine Reaktion gegen den eingebornen Klassizismus, eine Reaktion, in der sich vorübergehend germanisch-romanisches Wesen gegenüber den romanisch-keltischen Bestandteilen der Nation durchsetzte. Die führenden Kräfte dieser Reaktion (Watteau, Oppenord, Gillot, Audran, Slodtz) hatten niederländisches Blut; auch Meissonier ist kein Franzose, er stammt aus Turin, aus dem nördlichen Italien. In der Architektur Frankreichs fehlt die Durchdringung mit dem Nordischen; sie blieb immer dem Klassizismus überlassen; nur an den profanen Innenraum hat der freie Stil des Rokokos sich gewagt. Im Kunstgewerbe und in der Dekoration hat die freie Reaktion in Frankreich am meisten Boden gewonnen: auch da mehr in der Idee, in Entwürfen, als in der Ausführung. Der Kampf gegen diese Reaktion hat in Frankreich schon mit dem Entstehen eingesetzt; Deutschland allein hat der Strömung die Möglichkeit der Entfaltung gegeben. Indem es die nordischen Elemente des Phantastischen verstärkte, in der Glut barocker Ekstase zu rauschender Bewegung schmolz, hat es der Richtung stilbildende Kraft gegeben. In Deutschland hat der Stil sein letztes Wort gesprochen. In Frankreich wurde das Rokoko bald wieder in klassizistische Schranken zurückgedämmt. Was Cuvilliés von seiner zweiten Pariser Reise mitbrachte, ist gemäßigter Klassizismus, der in Bayern keinen Anklang fand, der in der volkstümlichen Kunst überhaupt nie Wurzeln faßte.

Bayrisches Rokoko

Johann Michael Fischer

Im Kreuzungspunkt der beiden Strömungen auf bayrischem Boden, des französischen, auf klassizistischer Basis aufgebauten Rokokos und des italienisch-orientierten, malerisch freien Barocks steht die markante Figur des Münchner Stadtbaumeisters Johann Michael Fischer. Seine Kunst gibt im Kirchenbau die Synthese dieser Einflüsse. Sie nimmt die aus verschiedenartigen Quellen sich nährende, lokale Entwicklung auf, verknüpft sie mit den Problemen, die die europäische Kunst beschäftigen, und stellt sie in der Bedeutung auf die Stufe der großen Leistungen von übernationalem Wert. Wenn sie auch immer lokal gefärbt bleibt, fast provinziell, da nur wenigen Bauten die letzte, künstlerische Reife gegönnt war, die Werke tragen von Anfang an den Stempel einer künstlerischen Tat an sich, als Schöpfungen eines Mannes, der die Forderungen seiner Zeit lebendig in sich fühlt. Fischer spielt im Süden eine ähnliche Rolle wie Balthasar Neumann in der rheinisch-fränkischen Lande. Am Umfang der Tätigkeit kann er zwar nicht mit Neumann verglichen werden — das weite Gebiet des Profanbaues war ihm fast verschlossen, da seine Auftraggeber überwiegend den kirchlich-bürgerlichen Kreisen angehörten — wohl aber im Umfang des Geschaffenen und in der künstlerischen Bedeutung.

Fischer ist ganz aus dem Handwerk herausgewachsen. Um 1691 ist er in Burglengenfeld als Sohn des Stadtmaurermeisters Hans Michael Fischer geboren. 1717 ist er bei dem Münchner Stadtmaurermeister Johann Mayr als Polier eingetreten; 1723 hat er der verwitweten Maurermeisterin Anna Maria Geigerin das Handwerk abgekauft und sich dann 1724 das Münchner Bürger- und Meisterrecht erworben. 1725 hat er die ehrsame Stadtmaurermeisterstochter Maria Regina Mayrin geheiratet, wodurch er in eine einflußreiche Verwandtschaft von bürgerlichen Kollegen hineinkam. Wir werden hernach einige dieser Meister zitieren müssen. 1766 ist er als Stadtmaurermeister gestorben, nachdem er, wie sein Grabstein meldet, 32 Gotteshäuser und 23 Klöster erbaut hatte. Diese nackten Daten zeichnen die normale Laufbahn des zünftigen, bürgerlichen Meisters. Sie bedürfen einer Ergänzung. Die erste Unterweisung im Handwerk hat Fischer jedenfalls von seinem Vater erhalten. Auf die Gesellenjahre folgte die Wanderschaft. Auch über diese wichtige Zeit der beginnenden Reife sind Nachrichten vorhanden. Fischer selbst erzählt in einem Bericht an den Münchner Rat, daß er an verschiedenen Orten gearbeitet und zu Prün in Mähren für

einen Polier gestanden habe. Es war die hochentwickelte österreichische Kunst, die ihn anzog; die Architektur der großen Klöster, in der die Anregung italienischer Barockkunst schon früher zur Blüte gekommen war als in Bayern. In Brünn wurde 1716 die Lorettokirche durch Mauritz Grimm gebaut. Es ist möglich, daß Fischer bei diesem tüchtigen Baumeister, von dem auch die Johanneskirche in Brünn aufgeführt wurde, in Kondition stand. Wichtiger war der Einblick in die allgemeine Bautätigkeit des Landes, die gerade damals einen riesenhaften Umfang annahm. Nach dem italienischen Einfluß übernahmen einheimische Meister allmählich die Führung. Der ältere Fischer von Erlach war der einflußreichste Künstler; auch in Mähren, wo Johann Michael Fischer sich aufhielt, entstanden Werke seiner Hand oder seines Geistes. Die monumentale Gesinnung, der Sinn für stilistische Größe muß damals in Fischer geweckt worden sein; auch in der Formensprache glaubt man in seinem Frühwerk, der Kirche von Schärding, noch Nachklänge der Wanderzeit in Österreich zu spüren.

Johann Michael Fischer

Den Aufschwung der einheimischen altbayrischen Kunst hat dann Fischer miterlebt, in enger Fühlung mit den führenden bürgerlichen Meistern, mit denen er als selbständiger Baumeister zusammenarbeitete. Die Asam müssen auf ihn Eindruck gemacht haben; in wenigen Frühwerken, in St. Anna am Lehel in München und deutlicher noch in Osterhofen, gibt er den bewegten Raum, der in der Grundrißform sich ausspricht und selbst die Figuration des Gebälkes in die Kurven der Bewegung hineinzieht, ähnlich, wie ihn die Asam geformt haben, aber durchsonnt von der lichten Heiterkeit und soliden Klarheit seines Wesens. Die ekstatische Auflösung und brünstige Verzückung lag ihm nicht. Die feine Abgeklärtheit des französischen Rokokos kam durch die Bauten Effners und Cuvilliés' in das Land, als Fischer schon Leistungen hinter sich hatte. Daß er sich der Modernität des Zeitstiles anpaßte, ist Zeichen künstlerischer Empfindsamkeit. Seine Selbständigkeit hat er dabei gewahrt. Immer bleibt die heimische Tradition die Basis. Allem, was Fischer geschaffen hat, haftet eine gewisse Erdenschwere an; das Bodenständige bleibt immer ein Charakteristikum seiner Kunst. Alle seine Ideen lassen sich auf Gedanken zurückführen, die er in seiner Heimat aufgenommen hat. Der Entwicklung, Weiterbildung dieser Gedanken im Anschluß an die neuen Zeitströmungen ist sein Lebenswerk gewidmet.

Fischers künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur. Von seinen Klosterbauten — bisher können ihm von den dreiundzwanzig,

die die Grabinschrift nennt, drei mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden, nämlich Niederviehbach (1731—33), das Franziskanerkloster in Ingolstadt (um 1739), Neuhaus bei Schärding (1752) — ragt keiner über das Niveau eines tüchtigen Nutzbaues empor. Einfache Räume in einer schlichten Architektur von angenehmem Umriß, guten Verhältnissen. Der Außenbau hebt sich höchstens durch eine bescheidene, verständnisvoll abgewogene Putzgliederung vom trivialen Bürgerhaus ab. Es fehlen die problemreichen Grundrißlösungen, die monumentalen Treppenhäuser, die großen Prunksäle, die reich dekorierten Bibliotheksräume, die andere Klosterbauten des 18. Jahrhunderts zu fürstlichen Palästen machen. Noch einfacher sind die beiden Privatbauten, die in München Fischer zugeschrieben werden dürfen, das Haus des damaligen Bürgermeisters Schönberg (Dienerstraße 21) und das Wohnhaus des Bildhauers Straub in der Hackengasse. Wenn man an die feinen Prunkfassaden des Münchner Adelspalais sich erinnert, begreift man leicht, daß diese bescheidene Architektur auch früher nicht gesehen wurde.

Um eine Übersicht über Fischers Leistung im Kirchenbau zu gewinnen, gliedern wir die Bauten am besten nach den wichtigsten Typen, in Langhausbauten und Zentralbauten, weil dadurch der Einblick in die bestehenden Probleme erleichtert und das Neue der Lösungen Fischers am einfachsten klargelegt wird.

Für den Langhausbau hatte sich im südlichen Deutschland seit den Zeiten der Spätgotik ein Schema eingebürgert, das Langhaus mit Kapellenreihen. Die Entwicklung dieses Schemas über die Münchner Michaelskirche bis zum 18. Jahrhundert, die Durchsetzung mit Zentralgedanken muß man sich hier ins Gedächtnis zurückrufen. Auch die Entwicklung des Raumgefühls, den neuen Begriff von Schönheit des Raumes, der sich am deutlichsten im Raumrhythmus zeigt. Die Begriffe Mächtigkeit und Schönheit waren jetzt nicht mehr identisch wie noch in der barocken Theatinerkirche Barellis. Man liebte nicht mehr die kontrastvolle Gegenüberstellung der kleinen, dunkeln Seitenkapellen und des riesigen Mittelschiffes, des wenig belichteten Chores und der tageshellen Kuppel, nicht mehr die stark betonte Längsentwicklung, die den Blick fortreißt, oder die übermäßige Herausstellung eines Hauptraumes; man wollte nicht mehr die vollplastische, mächtige, dem Blick sich aufdrängende Wandarchitektur, die pompöse berauschende Dekoration. Das Ideal der Rokokozeit wurde in der bayrischen Entwicklung der lichte

Einheitsraum, der sich in gleichmäßiger, klarer Abgewogenheit ausbreitet. Man suchte den leichteren Rhythmus in der Abfolge der einzelnen, durch Kult oder Tradition gebotenen Räume, die unlösbare Verschmelzung aller Nebenräume mit dem Hauptraum, die unmerkliche optische Bindung für das Auge durch die Verschleifung der Übergänge und durch die Perspektive, die leicht flutende Bewegung in der Wandarchitektur; man suchte dem Raum den eleganten Rhythmus und die gleiche, helle Abtönung zu geben, die ein zartes Rokokogemälde trägt.

Johann Michael Fischer

Fischer hat den Langhausbau nicht geliebt. Wo er ihn übernommen hat, da war er — mit Ausnahme von Schärding am Inn (1725) und Osterhofen — durch Beibehaltung älterer Fundamente zu bestimmten Lösungen gezwungen. Seine Aufgabe war dann die Angleichung des Bestehenden an das Neue und die gleichmäßige Entwicklung des Gesamtraumes. In Dietramszell, einem einfachen, nicht ganz gesicherten Frühwerk (1729—37), das im System an die ältere, naheliegende Kirche von Beuerberg erinnert, sind auch im Aufbau zwischen Langhaus mit Emporen und Chor Widersprüche entstanden. Nur die Vereinheitlichung durch die mehrere Achsen zusammenbindenden Deckengemälde entspricht modernem Bedürfnisse. Wo er dann selbständiger vorgehen konnte, da drängten sich gleich zentralisierende Gedanken in den Langhausbau ein. In der Damenstiftskirche Osterhofen (1726), einem Langhausbau mit Emporen, sind die Altäre der mittleren Seitenkapellen des Langhauses gegen die Außenwand gerichtet, nicht, wie bei den übrigen Kapellen, gegen Osten, den Hochaltar; dazu sind die Mitteljoche noch einmal durch das Deckenbild Asams zusammengefaßt. Die Ecken sind abgerundet, die Altäre des Ostjoches am Chorbeginn sind diagonal gestellt. Der Langhausbau wird so mit der Idee eines Zentralbaues als übergeordnetem Motiv durchsetzt. Es sind geringe Veränderungen, aber es sind geniale Gedanken, die einmal gefunden werden mußten, Gedanken, die den ganzen Raumeindruck entscheidend bestimmen. Sie lagen im räumlichen Empfinden der Zeit. Fischer hat sie nicht als erster entdeckt, aber er ist unabhängig von anderen darauf gekommen. Die Seitenkapellen sind im Grundriß als Ovale gebildet und gewölbt, sie sind selbständige, zentrische Gebilde, die das Hauptschiff begleiten, mit dem sie dann wieder durch den bewegten Rhythmus der in scharf geschnittenen Kurven gleitenden Wandarchitektur verschmolzen sind. Das alte Schema ist mit wenigen Mitteln, aber von einem künstlerisch überlegenen Geist neu geformt. Die konkav vortretenden Seitenemporen mit der Balusterbrüstung

sind wie die der Johanneskirche Asams mit stukkierten Teppichen belegt; sie begleichen das Langhaus wie die Logen in einem Theater. Die heitere, lebensfrohe Frömmigkeit der Zeit ringt sich zu neuem Ausdruck in der Architektur durch. Die nach den Gesetzen strenger Tektonik entwickelte, aber bewegte Architektur verbindet sich dann mit der rauschenden Dekoration der Asam zu einem eigenartigen Gesamteindruck. Nur im Chor ist die Pracht nach süddeutscher Art zur Überfülle gesteigert; sonst ist sie in einen Rahmen gespannt, der die Schönheit des Einzelnen, das sonst unter dem malerischen Gesamteffekt verschwindet, erst zur Geltung kommen läßt. In dem tageshell erleuchteten Raum gelangen die sonoren Farben der vollsaftigen Dekoration zu voller Wirkung, und die Strenge des Aufbaues spannt die überschwellenden Formen zu wirkungsvoller Bedeutung. Im Chor ist der Altar mit den großen Fenstern zusammenkomponiert, und farbiges Glas hilft mit den bekannten Mitteln zur Steigerung, zum Eindruck einer märchenhaften Stimmung.

Die gleitende, rotierende Bewegung, die sich in den scharf geschliffenen Kurven der Wandarchitektur ausspricht, kommt, wie erwähnt, nur in Frühwerken Fischers vor, in denen er mit den Asam zusammenarbeitet. Eine Beeinflussung ist aus diesem Grunde wahrscheinlich. In einem Spätwerk, wie der Zisterzienserkirche in Fürstenzell (1740—45) ist der Grundriß in vereinfachten, ruhigen Formen wiederholt; auch hier hat Fischer die stehenden Umfassungsmauern benützt. Die Schwingung der Wand ist gemäßigt. Eine Zentralisierung ist nur im zusammenfassenden Deckenfresko ausgedrückt. Komplizierter ist der Grundriß der Chorherrenstiftskirche in Dießen (1732—39). Wieder sind hier ältere Mauerreste der bereits 1720 begonnenen Klosterkirche beibehalten, sicher im Langhaus, wo die Mauerpfeiler hart an die Außenwand stoßen und nur Viertelpilaster als Vermittlung eingeschoben sind. Neu dazu komponiert scheinen Vorhalle mit Fassade und der Chor, der an sich eine wertvolle, selbständige, künstlerisch bedeutende Raumlösung genannt werden muß. Der Chor besteht aus zwei Raumkompartimenten: dem apsidenartigen Altarhaus und dem zentralen, quadratischen, mit einer Flachkuppel überwölbten, eigentlichen Chor, der durch eine Gliederung mit Vollsäulen betont ist. Zum Chor ist auch das Ostjoch des Langhauses gezogen, das durch die Stufen mit Speisegitter und die stark betonten Gurte im Gewölbe abgegrenzt ist. Die übrigen Joche sind wieder durch das Deckengemälde von Bergmüller zusammengefaßt. Für den Eintretenden wirkt dieses Ostjoch mit den größeren Altären, die am Triumphbogen kulissenartig in das

Blickfeld gezogen sind, wie ein Querschiff. Der einfache Rhythmus im Langhaus kompliziert sich im Fortschreiten gegen den Chor, und gleichzeitig bereichert sich die Erscheinung. Das Langhaus ist ein einfacher, tagesheller, gewölbter Saal. Die Emporen fehlen; einer zu starken Betonung der Vertikaltendenz ist durch Verbreiterung der Kapellen entgegengearbeitet. Das tageshelle Licht, das von allen Seiten aus den durch die Wandpfeiler verdeckten Lichtquellen einströmt, wirkt im Sinne der Raumauflösung, erweckt im Beschauer das Gefühl in einer offenen Halle zu stehen. Die architektonische Gliederung ist von leichter Schmiegsamkeit; man beachte, wie die Attika mit dem Gebälk verwachsen ist. Den Eindruck lichter, festlicher Heiterkeit, den die Religiösität der Rokokozeit verlangt, vollendet die prachtvolle Ausstattung, an der neben Schnitzern wie Dietrich und Straub, Maler wie Tiepolo, Pittoni, Holzer und Desmarées mitgearbeitet haben.

Johann Michael Fischer

Ihre Vollendung erreicht diese Langhausreihe in der Benediktinerkirche von Zwiefalten (1741—53). Was Fischer hier vom bereits begonnenen Bau übernahm, ist nicht ganz klar; wahrscheinlich Chor und Querschiff. An sich ist das nicht so von Bedeutung. Denn da bei diesen Bauten Fischer der Aufbau, also auch die Aufteilung wie die Raumproportionen überlassen blieben, kommt die Leistung immer einer Neuschöpfung gleich. Der allzu langgezogene Chor erinnert in der Anlage an Dießen. Die Schwächen im Aufbau spielen in der Raumwirkung gar keine Rolle, weil der ganze Chor in der perspektivischen Verkürzung zusammengeschoben wird; er ist zudem durch ein Gitter abgeschlossen. Durch den gehäuften Formenreichtum wirkt er als Schlußtableau der Raumfolge. Raumbestimmend ist das Querschiff, das den zentralisierenden Charakter des Baues bedingt. Es tritt ganz wenig über die Langhauswand heraus, ist in sich an beiden Flügeln durch die starke Abschrägung der Ecken und die radiale Stellung der Altäre zentrisch angelegt. Durch die mächtige Flachkuppel wird es zum beherrschenden Raum. Ein Blick auf die Theatinerkirche in München oder auf Weingarten macht die neue Auffassung besonders deutlich. Dort nach Tambour und Kuppel, die Hochform mit eigenem Licht im Gegensatz zur Längsform der Tonne, die Gelenke noch überall sichtbar; hier sitzt die Kuppel direkt auf den Zwickeln auf, die Trennungsstellen überwuchert von der Ornamentik; der Raum ist nicht zusammengesetzt, er weitet sich unmerklich aus. Die Einheitlichkeit des Gesamtraumes ist die Voraussetzung für die architektonische Komposition. Auch die Vierungspfeiler sind abgeschrägt und mit dekorativen Halbsäulen besetzt, um

das Übergleiten des einen Raumteiles in den anderen, von Langhaus und Vierung, Vierung und Chor, dem Auge zu erleichtern. Die Achsen des Langhauses, das wieder von Emporen begleitet ist, sind zusammengebunden durch die Dekoration und das große Deckengemälde. Dazu das Spezielle der Bauweise Fischers. Das saalartige Schiff, im Eindruck bestimmt durch Proportionen und gesammelte Beleuchtung, die Logen, die hier mitreden, den saalartigen Charakter noch verstärken, der leicht gleitende Rhythmus, nicht mehr prononciert betont wie in Frühwerken, dafür mit gleicher Intensivität sprechend. Man müßte dann Einzelnes betrachten, die Wand, an der die farbige tektonische Gliederung nur mehr als dekorativer Bestandteil wirkt, man muß sehen, wie auch hier die Mauer ihres Zusammenhanges mit der tektonischen Masse entkleidet wird, wie die großen Flächen durch die Stukkaturen belebt, aufgelöst sind, wie in gleicher Weise die Gemälde auf Raumdurchbrechung, Raumerweiterung hinarbeiten, so daß auch in dieser Kirche nur mehr Andeutungen des tektonischen Gerüstes bleiben. Um die neue Raumanschauung zu begreifen, muß man es erleben, wie schließlich der Raum in seinen Grenzen unfaßbar wird, die Unendlichkeit hereinläßt. Der nordischen Formauffassung, die das Unorganische belebt, die die tektonischen Komponenten zu vegetabilischer Flüssigkeit zwingt, vermählt sich die nordische Raumauffassung, die über die eigenen Grenzen hinausdrängt und Verbindung sucht mit dem Jenseits. Trotz der Auflösung bleiben bei Fischer immer die übergeordneten großen Linien der Architektur als Träger des tektonischen Empfindens bestehen; aber der Funke ekstatischen Gefühls, der in den Bauten der Asam wie verzehrendes Feuer brennt, gibt auch seinen Werken die Wärme. Es sind die feineren Mittel einer abgeklärten Natur, mit denen er arbeitet.

An Größe der Gesinnung wird Zwiefalten noch übertroffen von der Benediktinerkirche Ottobeuren. Die Kirche, einer der vornehmsten Kirchenbauten aller Zeiten in Deutschland (wie Dehio sagt), ist eine Kollektivarbeit wie so viele Monumentalbauten der Zeit. Eine Kollektivarbeit, in der aber der bestimmende Faktor Fischer ist. Was man sieht, ist sein Werk, nur den Grundriß hat er übernommen. Den Grundriß in der Form einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff in der Mitte der Längsachse und offener Vierungskuppel hatte schon der Klosterbaumeister Pater Vogt 1711 festgelegt. 1737 war dann die Ausführung dem Maurermeister Simpertus Kramer übertragen worden, dem späteren Erbauer von Roggenburg, nachdem in der Konkurrenz anerkannte Architekten wie Schmutzer und Dominikus Zimmermann

durchgefallen waren. Dieser Kramersche Riß, der aus allen Konkurrenzplänen das Beste nahm, behielt die Idee Vogts bei, die stärkere Betonung des Zentralgedankens: an die quadratische Vierung anstoßend vier Flügel, alle im Halbrund geschlossen; die kürzeren einschiffigen Querschiffsflügel im Halbrund, über das dreischiffige Langhaus vortretend; das Ganze ein Raumgedanke, der an schwäbische Kirchen wie Weingarten erinnert. Nach diesem Riß wurde der Grund gelegt. 1744 hat Josef Effner am Riß einige Korrekturen im Sinne der französischen Klassik angebracht, dann erst erhielt Fischer die Ausführung. Seine Änderungen sind wieder charakteristisch für das neue Raumempfinden der Rokokozeit. Man kann hier nach Auffindung der Originalrisse den Finger auf die bezeichnenden Unterschiede legen. Die barocke Koordination gewaltiger Räume war dem modernen Empfinden fremd. Die stärkere Vereinheitlichung wird mit allen Mitteln nachträglich zu erreichen gesucht. Die Vierungspfeiler wurden mehr abgeschrägt, sie öffnen jetzt gleichsam den Eingang nach allen vier Flügeln. Die hohe, offene Kuppel mußte fallen, sie wurde zu einer Flachkuppel. Der zentrische Gedanke, der in der Vierung am stärksten heraustritt, klingt aus in den anstoßenden, mit niedrigeren Flachkuppeln gedeckten Jochen von Langhaus und Chor und im apsidenartigen Schluß von Querschiff und Langhaus. Im ersten Entwurf Fischers waren die Enden des Querschiffs noch mehr zentrisch in sich geschlossen; erst während der Ausführung ist eine strengere Vereinfachung eingetreten. Wie bei den Zentralbauten Fischers wurde die Raumfolge nach dem Bilde eines Kristalls in zentrischen Kompartimenten gruppiert, die unlösbar miteinander verschmolzen sind. Die leichte Überschaubarkeit, die Erfassung des Gesamtraumes durch den Eintretenden, war allerdings nicht mehr vollständig zu gewinnen. Die Seitenschiffe sind im Langhaus in Kapellen aufgelöst, im Chor sind Emporen eingefügt. Die Altäre der Seitenschiffe sind in der Längsachse aufgestellt; nicht, wie man nach dem Grundriß erwarten sollte, nach der Querachse gerichtet, so daß auch hier eine Durchbrechung des ursprünglichen Kompositionsgedankens erfolgt. Am meisten fällt die strengere tektonische Durchbildung ins Auge. Die Kämpferlinie ist als fortlaufendes, maßvoll profiliertes Gesims gebildet, nicht mehr durch Einschnitte, Brechungen oder Kurvierung aufgelockert. Das wäre noch der Fall gewesen, wenn der erste Entwurf Fischers durchgeführt worden wäre. Fischer hat bei diesem, seinem größten Bau, erst während der Ausführung gelernt. Die Monumentalität diktierte andere Gesetze. Allerdings sind so Widersprüche entstanden zwischen der

machtvollen Tektonik der gliedernden Wandarchitektur und den leeren Flächen über dem Gebälk. Die Stukkaturen können hier nicht vermittelnd, verbindend, auflösend eingreifen, weil der Maßstab zu groß ist. Die Raumdurchbrechung durch die Gemälde erscheint nicht als unmittelbare Folge der Raumauffassung, sondern als Diktat des Zeitstiles. Die künstlerische Vollendung in heiterer Abgeklärtheit wie Rott am Inn, die genialische Wucht der besten Bauten Neumanns erreicht Ottobeuren nicht; trotzdem bleibt der Bau eine der ersten Leistungen des Barocks, erstaunlich in der Größe des Wollens, wertvoll als lebendiger Zeuge für die Durchsetzung deutschen Raumgefühls.

Nicht als Langhausbauten im hergebrachten Sinn können Kirchen wie St. Anna am Lehel in München (1727–30) angesprochen werden, wenn auch die Längsrichtung vorherrscht. Der Bau erinnert im Grundriß am meisten an die Kirchen Asams, an die Johanneskirche in München und an Frauenzell. Der Raum in Form eines Längsovals, in das der kreisrunde Chor verschmolzen ist, buchtet in je drei kleine, halbrunde Kapellen aus, die beim Blick vom Eingang her schon übersichtlich in Erscheinung treten. Das Ganze überdeckt eine muldenförmige Kuppel in einer sanften Rundung, die durch die illusionistische Kraft des Deckengemäldes in weite Ferne greift. Vom Standpunkt der Entwicklungsgeschichte aus ist der kleine Bau eine Leistung. Er gibt die Verschmelzung von Langhausbau und Zentralbau, auf der Basis der heimischen Tradition, in einer gewissen Vollkommenheit. Vereinfacht zum simplen Oval erscheint das Motiv in der kleinen Anastasiakapelle in Benediktbeuren (1750).

Fischers Liebe gehört dem Zentralbau. Die Idee einer neuen Lösung hat ihn sein ganzes Leben lang beherrscht. Wie eine bestimmte Melodie kehrt sie in allen Schöpfungen wieder, in neuen Variationen, vereinfacht und erweitert. Es ist die Raumgruppe, die Gruppierung von Räumen in der Längsachse, um einen betonten Mittelraum, das Ideal der Renaissance, aber in der neuen, verfeinerten Auffassung der Rokokozeit. Fischer setzt auch hier eine begonnene Entwicklung fort und bringt sie zur vollendeten Lösung. Vollendet im Sinne seiner Zeit. Denn schon die nächsten Jahrzehnte haben ihre veränderte Anschauung, und wie eine Kritik an Fischers Bauten erscheint als neue Lösung des frühen Klassizismus die Klosterkirche in Wiblingen. Die unmittelbaren Vorbilder Fischers liegen auch für den Zentralbau auf bayrischem Boden. Es sind Bauten, wie die Kirche in Schönbrunn, die wahrscheinlich Johann Gunetsrhainer gebaut hat, und in weiterer Linie die Zentralbauten

Viscardis: die Dreifaltigkeitskirche in München und die Wallfahrtskirche in Freystadt. Dann Bauten wie die Pfarrkirche in Murnau (ca. 1720–27), an der Fischer wohl mitgearbeitet hat, die er aber sicher nicht geplant hat. Die unvermittelte Hineinstellung eines kreisrunden Kuppelraumes in einen quadratischen Raum, ohne vermittelnde Übergänge, die ebenso ungelöste Angliederung eines kleeblattförmigen Chores, ist seiner Raumanschauung fremd. Bei Fischer kann man deutlich eine Entwicklung verfolgen, die auf geradem Wege emporführt, bis sie ihre klassische Form in der Klosterkirche in Rott am Inn findet. Auf die einzelnen Variationen brauchen wir hier nicht einzugehen; nur der Weg der Entwicklung kann hier angedeutet werden.

Johann Michael Fischer

Vorstufen bilden die Kirche in Rinchnach (1727) und die kleine Kirche in Unnering bei Seefeld (1731) sowie Sandizell (1735). Dann folgt als reife Lösung die Kirche in Berg am Laim (1737). Der Bau scheint aus kollektivistischen Ideen erwachsen zu sein. Den Ausbau hatte anfangs der Hofmaurerpalier Köglsperger unter Fischers Oberleitung; hernach führte Fischer selbst den Bau. Wie weit da fremde Gedanken eingedrungen sind, ist nicht mehr zu enträtseln. Das Prinzip der Komposition ist schon klar entwickelt. Eine Folge von zentralisierten Räumen, in der Längsachse aneinandergereiht: eine querovale Vorhalle unter der Empore, nur als Vorraum, dann das Schiff quadratisch, mit abgerundeten Ecken, querschiffartigen Erweiterungen, so daß die geometrische Form überhaupt nicht bündig benannt werden kann — der Eindruck des Unbestimmten, sich Verändernden, Komplizierteren ist auch beabsichtigt — der zentrale Gedanke noch betont durch die radiale Aufstellung der Altäre. Der gleiche Zentralgedanke ist dann im Chorjoch wiederholt, in kleinerem Maße, so daß beide Räume schon durch die Analogie miteinander verbunden sind; am Schluß das Altarhaus, queroval und durch die Abrundung der Westecken in sich geschlossen. Für den Eindruck sind diese Räume verschmolzen, verzahnt durch Rhythmus und Beleuchtung; die perspektivische Wirkung ist ebenso maßgebend wie der Charakter der Ausstattung, der Dekoration, die als Faktoren der Raumwirkung in Erscheinung treten. Einheitlichkeit und leichte Schaubarkeit verbinden sich mit großem, räumlichen Reichtum. Dieser komplizierte Raumcharakter kann hier nicht bis in die Einzelheit analysiert werden.

In den folgenden Lösungen werden die Diagonalräume selbständiger ausgebildet. In der Franziskanerkirche in Ingolstadt (1737), wo die Diagonalseiten schon

durchbrochen sind und die Auflösung der Wand in Stützen vollendet ist, haben sie querelliptischen Grundriß, in der Wallfahrtskirche Aufhausen (1736–46) ist dem Schiff noch eine quadratische Vorhalle vorgelegt. Die Kirche bildet die unmittelbare Vorstufe zu Fischers Meisterwerk, der Benediktinerkirche in Rott am Inn (1759). Ein Gesamtkunstwerk von ganz hohem Range. Durch die Verbindung der besten Meister in ihrem Fache, des Malers Matthäus Günther, des Bildhauers Ignaz Günther, der Stukkatoren Feuchtmayer und Rauch, ist hier ein Hauptwerk kirchlicher Baukunst in Bayern entstanden. Der Bau hat ebenso allgemeine, kunstgeschichtliche Bedeutung. Er ist der Endpunkt einer langen Kette von Versuchen, die auf innerste Verschmelzung von Langhausbau und Zentralbau zielen, die ideale Lösung des Problems im Geiste der Rokokokunst. Der ganze Innenraum wird nicht in seiner primitiven Mächtigkeit dem Blick angeboten, sondern gegliedert, in Abstufungen, die hell und doch zurückhaltend abgetönt sind. Die Dominante ist auch hier der zentrale Kuppelraum auf acht Pfeilern, deren Grundrißstellung einem Viereck mit abgeschrägten Ecken entspricht, an den sich in der Längsachse Chor und Vorjoch von gleicher Form anschließen. Diese Folge von drei zentralisierten Räumen beherrscht den Raumeindruck. Alle Nebenräume sind zweigeschossig. Vorgelegt ist dem Mittelraum ein dreischiffiges Langhaus, das mit den Abseiten das Vorjoch umschließt, dessen Emporen in den Logen der Diagonalkapellen münden. Die Seitenschiffe des Chores sind unter den Emporen geschlossen. Die Verbindung zwischen den Emporen der östlichen und westlichen Diagonalkapellen stellt ein schmaler Steg her, der im Raumeindruck nicht mitspricht. Der Mittelraum erscheint so einschiffig, er hat auch direktes Licht; Langhaus und Chor dreischiffig, mit indirektem Licht. So einfach dieser symmetrisch angelegte Grundriß auf dem Papier erscheint, so schwer ist die Erfassung der Raumkomposition. Immer bleibt Unbestimmbares, das die verstandliche Analyse erst nach Durchschreiten aller Räume erkennen kann. Beim ersten Blick scheint die mächtige, ganz vom illusionistischen Fresko bedeckte Kuppel des Mittelraumes auf Freipfeilern zu ruhen, man wird wieder an eine Halle erinnert, die in Tageshelle erstrahlend dem Licht ungehindert Zutritt läßt. Ein Minimum an Wand, und diese Flächen aufgelöst durch Fenster, Stuckdekor und Altäre, die selbst wieder raumbildend wirken. Der Raumeindruck zersplittert in Durchblicken, aufgelöste Wand, Lichtöffnungen. Bei scheinbar gleichmäßiger Klarheit des Tektonischen sind die Raumgrenzen verwischt, durch

raumdurchbrechende Gemälde, den fließenden Wechsel von Licht und Schatten, durch den Dekor in malerische Bewegung aufgelöst. Wie das Kuppelfresko die Verbindung mit dem Jenseits, so sucht die Auflösung und Raumdurchbrechung die Verbindung mit dem Freiraum. Vom ekstatischen Charakter des bayrischen Barocks lebt viel in der Kirche fort. Die Transzendenz ist noch verstärkt durch den Charakter der Figuren und Gemälde. In diesem, seincm wichtigsten Bau, hat Fischer dem bayrischen Empfinden am meisten Ausdruck gegeben, in diesem nähert er sich im Ausdruck am meisten der Zimmermannschen Kirche in Wies.

Johann Michael Fischer

Rott am Inn ist die letzte große Schöpfung Fischers. Die Benediktinerkirche Altomünster wurde erst nach seinem Tode ausgeführt. Die kleinen Kirchen Reinstetten (1740), Bichl (1752), Sigmertshausen (1755) sind Wiederholungen eines Schemas.

Ein Umstand überrascht bei allen Bauten Fischers, die Schlichtheit der Außenarchitektur. Er überrascht, weil niemand in der schmucklosen, einfachen Schale die festliche Pracht des Innenraumes vermuten möchte. Eine falsche Einstellung aber wäre es, wenn man daraus Schlüsse ziehen würde auf die Qualität des Architekten. Die plastische Durchfühlung der Außenarchitektur hat dem süddeutschen Baumeister von jeher fern gelegen, in der Gotik, wie im 18. Jahrhundert, schon deshalb, weil ihn das Material, der Backstein zur Vereinfachung zwang. Dazu kommen noch andere Gründe. Ein gewisses Gefühl für künstlerische Ehrlichkeit, das vor inhaltlosen Scheinarchitekturen zurückschreckte. Schließlich die Rücksicht auf die Umgebung. Meist sind die Kirchen vom Trakt der Klosterbauten so eng umschlossen, daß der Außenbau wenig sichtbar wird oder bei der Nähe des Beschauers nicht zur Geltung kommt. In diesem Falle wird nur die große Silhouette mit den Türmen dem Landschaftsbild eingegliedert. Wenn die Außenseite frei liegt und die umgebende Architektur eine Steigerung verträgt, ist oft mit wenigen Mitteln Wertvolles erreicht. Die Fassaden der Kirchen von Zwiefalten und Fürstenzell, der ganze Außenbau von Ottobeuren dürfen als wertvolle Leistungen schlechthin bezeichnet werden. Daß im Fassadensystem Wiederholungen vorkommen, ist charakteristisch für Fischer, der gerne an dem einmal für gut Befundenen festhält. Die Variationen sind trotzdem noch zahlreich.

Ein Beispiel unter vielen sei hier einer genaueren Betrachtung unterworfen, die Fassade von Fürstenzell. Das System einer doppelten Umrahmung einer betonten

Mitteldominante ist häufig bei Fischer. Der innere Rahmen um Portal und Mittelfenster wird hier durch Pilaster mit abschließendem Rundgiebel gebildet, der die Form des Tonnengewölbes im Innern andeutet. Es decken sich annähernd die Maße des konvex vorgebauten Mittelteiles mit den Dimensionen des Mittelschiffes, die Seitenkapellen mit den Maßen der äußeren Umrahmung. Diese ist wieder von toskanischen Pilastern begrenzt, und das Ganze wird bekrönt vom Giebelgeschoß, das in einer eleganten Kurve silhouettiert ist. In der Durchformung einer Idee mit zwingender Logik, in der überlegten Einfachheit steht die Fassade ungleich höher als die meisten der unorganisch vorgeblendeten Prunkfassaden der Barockzeit, die ohne Zusammenhang mit dem Innenraum vorgeblendet sind. Der Hochdrang und zugleich das Ausbreiten im Raum ist mit wenigen Mitteln angedeutet. Die Türme als seitlicher Abschluß sind durch die Horizontalgliederung des Frieses in das Fassadensystem fest mit einbezogen. Drei Geschosse mit genau geschiedenen ästhetischen Funktionen. Als Sockel dient das kräftiger betonte Untergeschoß in Höhe der Langhausmauer, es folgt ein vermittelndes, mehr neutrales Zwischengeschoß, und darüber als Aufsatz ein hohes, drittes Geschoß, das rasch nach oben strebt. Der Hochdrang ist durch die schlanken, begrenzenden Pilaster charakterisiert und in den außerordentlich reich geformten, vielfach eingeschnürten Kuppeln, die wie eine Übersetzung gotischer Formgedanken in die Eleganz des Rokokos wirken, klingt das Streben nach oben harmonisch aus. In der knappen Klarheit der struktiven Idee können sich mit diesen Türmen nur wenige unter den einheimischen Bauten messen.

Im kirchlichen wie im profanen Raum der Rokokozeit ist die Raumwirkung Kollektivarbeit des Architekten in Verbindung mit den Stukkatoren, Bildhauern, Malern. Selten sind die Kunsthandwerker so selbständig gewesen wie damals. Der Entwurf Fischers für die Dekoration von Ottobeuren hat in der Ausführung ganz andere Gestalt gewonnen, nicht zum Nachteil des Raumes. Das ist ein zufällig erhaltenes Beispiel, das genauere Kontrolle erlaubt; ähnlich dürfen wir uns das Verhältnis bei anderen Bauten vorstellen. Nur das aufs feinste entwickelte Stilgefühl der beteiligten Meister garantierte die Einheitlichkeit. Unter diesen Meistern sind nicht wenige, die Anspruch auf selbständige, künstlerische Bedeutung erheben dürfen. Wir werden auf die Namen der Maler, Bildhauer und Stukkatoren hernach im größeren Zusammenhang zurückkommen müssen. Hier ist ein Rückblick auf die Entwicklung der Ornamentik notwendig.

Das Stigma der eigentlichen Rokokozeit ist das Muschelwerk, die Roccaille, die *Rokokoornamentik* ja der Zeit den Namen gegeben. Der Ursprung dieser Form geht weit zurück; Frankreich hat sie aus dem Süden, aus dem barocken Italien, übernommen. Meissonier hat, wie erwähnt, den style roccaille für kurze Zeit zum führenden Dekorationsstil gestempelt. Nur die kurzen Jahre von etwa 1725—40 hat die freie Richtung das Übergewicht behalten; dann wurde sie durch die gemäßigte Richtung abgelöst, die schon immer bestand, die dann automatisch zum Klassizismus zurückkehrte. In Süddeutschland dringt das Muschelwerk in Einzelmotiven um 1730 ein; Cuvilliés hat es schon in den Reichen Zimmern verwendet, im Residenztheater ist es das Ornament geworden. Erst seit 1735 wird es allgemein, und von da herrscht es als Allerweltsmittel, das alle Teile des Kunstgewerbes gleichmäßig umformt, bis in die Zeit um 1770, ja mit Elementen des frühen Klassizismus vermischt, noch darüber hinaus. Es wird aufgegriffen von den verschiedenen Lokalschulen, den Wessobrunner, Augsburger und Münchner Stukkatoren, von den einzelnen Meistern nach individuellem Geschmack verarbeitet, bereichert, vereinfacht, sofort mit den gefühlsmäßigen, irrationalen Elementen deutscher Eigenart durchsetzt, mit figürlichen, naturalistischen Motiven durchflochten, bis es am Schlusse der Zeit in Einzelelemente zerbröckelt, und dann vom naturalistisch-antikischen Ornament des frühen Klassizismus abgelöst wird. Wie es von den einzelnen Meistern verwendet, ausgebaut wurde, darüber mögen die Abbildungen Aufschluß geben; eine Beschreibung dieser ungemein reichen Variationen ist hier nicht möglich. Nur das Verhältnis der Ornamentik zum Raum kann kurz gestreift werden. Der Name Muschelwerk ist nicht aus dem natürlichen Formensubstrat gewonnen, er erscheint für das Ornament der Blütezeit — man mag die geistreichen Kombinationen Johann Michael Feuchtmayers als Beispiel nehmen — als nachträgliche Bezeichnung. Die Form ist so abstrakt wie möglich, inhaltlos, eine reine Verkörperung räumlicher Bewegung, gebunden in flüssige, weich sich gebende, sich verändernde plastische Masse. Ihr Hauptelement ist die Kurve, aber nicht die flächenhafte, zweidimensionale C- und S-Kurve des frühen Rokokobandwerks, sondern die nach allen Seiten, vor- und zurückfließende, räumliche Kurve. Das Muschelwerk wird auch nicht als Flächenornament verwendet, es ist auf einzelne Stellen konzentriert, es akzentuiert die wichtigen Stellen des architektonischen Gerüstes und erfüllt damit im weiteren Sinne eine räumliche Funktion, indem es diese getrennten architektonischen Punkte verbindet. Zum räumlichen Organismus,

Rokokoornamentik zur abstrakten Verkörperung eines räumlichen Gedankens hat sich das Ornament erst in der deutschen Kunst entwickelt. Gewiß, die Genesis aus der französischen Kunst liegt klar. Die rationalen Elemente sind aber selbst in den französischen Stichen stärker, das natürliche Substrat wird nur in Erfindungen auf dem Papier negiert. In Deutschland wird die neue Form sofort mit älteren Elementen verbunden, dem Knorpelwerk des 17. Jahrhunderts, das in den freiesten Bildungen Süddeutschlands, der Kanzel und den Türen in Mallersdorf, schon eine ähnliche, abstrakte Form gewonnen hatte.

Die Entwicklung wuchs in die Breite. Die Zahl tüchtiger Baumeister, die auf dem kleinen Gebiet zu gleicher Zeit wirkten, ist groß. Die Zahl der Bauten ist enorm. Nur die Spätgotik ist in ähnlicher Weise fruchtbar gewesen. Eine Aufzählung der Werke ist unmöglich; eine Auswahl der besseren besagt mehr. Da die charakteristischen Merkmale dieser Rokokobauten schon bei den vorhergehenden Meistern beschrieben sind, können wir uns hier kurz fassen.

Johann Gunetsrhainer Aus ererbtem Handwerkerstand, wie Johann Michael Fischer, kommen auch die beiden Gunetsrhainer. Sie sind Söhne des Stadtbaumeisters Martin Gunetsrhainer († 1694), Abkömmlinge einer alten Schlierseer Maurerfamilie. Sie waren mit Fischer verwandt. Ihre Mutter hatte als Stadtmaurermeisterwitwe den Baumeister Hans Mayer geheiratet; deren Tochter ist Fischers Frau gewesen. Diese Verwandtschaftsverhältnisse sind nicht unwichtig. Bei der Strenge des alten Zunftgesetzes spielt die Protektion, die Gevatternwirtschaft, eine große Rolle; sie begreift in sich gegenseitige Unterstützung und damit einen wichtigen Teil des begrifflichen Komplexes, den wir unter dem Wort Tradition zusammenfassen. Der ältere der beiden Brüder, Johann Gunetsrhainer (1692—1763), hat sich dem höfischen Dienst zugewandt; er ist unter Effner groß geworden, unter Effner hat er in Schleißheim und Nymphenburg mitgearbeitet, wo er seit 1747 die Fertigstellung der Wirtschaftsflügel selbständig ausführte. Seine Schulung setzt die Kenntnis italienischer Kunst voraus; die formale Verfeinerung, die höfische Note hat er Effner und dem viel jüngeren Cuvilliés abgesehen. 1721 ist er zum Unterbaumeister ernannt worden, und nach Effners Tod hat er, nicht Cuvilliés, den einflußreichen Posten eines Oberhofbaumeisters bekommen. Was er geschaffen hat, verrät den Weitblick des tüchtigen Künstlers, der mit den Forderungen seiner Zeit vertraut ist, der mit dem soliden Können und der sicheren Selbstverständlichkeit des erprobten Handwerkers seine Aufgaben löst. Was seinen kirchlichen

Räumen fehlt, ist das Problematische der Genialität, der Instinkt für die feineren Werte räumlicher Komposition, der Sinn für das Transzendente der Wirkungen, das Vergeistigte, das den besten Bauten Fischers eignet; was sie auszeichnet, ist die Kehrseite dieser Negationen, die Klarheit und Einfachheit. Wenn auch der Ausgleich nachträglich durch die Dekoration der Asam, Zimmermanns geschaffen wurde, der leise Zwiespalt der Empfindungen ist dabei nicht immer verwischt worden. Seine Bedeutung darf nicht unterschätzt werden. Wenn die schon aus äußeren Gründen wahrscheinliche Zuschreibung der kleinen Landkirche in Schönbrunn bei Röhrmoos (1723) richtig ist, hat er als erster schon 1723 den Typus des aufgelösten Zentralraumes im modernen Rokokoschema geprägt, den später Fischer immer wieder neu geformt hat. Vereinfacht und in das monumentalere Maß übertragen erscheint diese zentrale Raumform wieder in der Klosterkirche Seligental bei Landshut (1732 ff.), bei der ältere Mauerreste beibehalten wurden. Ein quadratischer Kuppelraum, in ungefüger, scharfmarkierter Blockform, in das Langhaus zentral hineingestellt, durch kurze Seitenarme erweitert, nur im Gewölbe mit Chor und Schiff verschmolzen, die Wände mehr durch die Altäre und die Dekoration aufgelöst, als durch die Raumform selbst, die über die eigenen Grenzen hinausweisen sollte, aber ausgezeichnet durch die Klarheit des Weiträumigen und die Feinheit der Dekoration Zimmermanns, die in der flutenden Tageshelle zur vollen Wirkung kommt. Ähnlich ist die Klosterkirche von Schäftlarn (1733—64). Bei diesem Bau werden neben Gunetsrhainer auch Cuvilliés und Fischer als Mitwirkende genannt. Der Begriff des geistigen Eigentums hat im 18. Jahrhundert eine viel größere Elastizität als heute, die Übernahme von Ideen aus anderen geistigen Äckern war nichts weniger als anstößig. Den genauen Anteil der verschiedenen Akteure, die nacheinander in das Spiel eingriffen, abzugrenzen, ist daher ein müßiges Unternehmen. Wenn die Raumform ein Urteil zuläßt, darf Gunetsrhainer als Schöpfer dieses schönen Baues angesprochen werden. Das Langhaus, das im Mitteljoch zum Zentralraum verbreitert ist, wiederholt den Gedanken von Seligental; nur ist die Raumfolge erweitert und mehr kompliziert. Die Strenge der Gliederung, die Klarheit der Proportionen bringt in die Stimmung des Raumes die heitere Kühle und damit den Akzent vornehmer Zurückhaltung, der sich auch die Dekoration Zimmermanns, die Altäre Straubs ergänzend einfügen. Die Tageshelle, die an den Formen lechzt, ist das einzige Zugeständnis an raumauflösende Rokokotendenz. Wie sehr

Johann Gunetsrhainer die Stimmung durch die Ausstattung verändert werden kann, zeigt ein Blick auf die St. Anna-Damenstiftskirche in München, die Johann Gunetsrhainer 1732—35 in einem Zuge ausgebaut, die die beiden Asam stukkiert und ausgemalt haben. Die Aneinanderreihung zentraler Räume ist ähnlich den vorhergenannten Bauten; an den zentralen Kuppelraum mit kurzen Querarmen in der Längsachse anschließend Vorhalle und Chor. Die Nebenräume des Chores, die Resträume, die von der einfachen, rechteckigen Umfassungsmauer bleiben, sind halb sichtbar und bringen den Reiz des Unbestimmten. Die Altäre Egid Asams, die aus der umgebenden Architektur entwickelt sind, treten mit ihrer Formenfülle ergänzend ein und steigern die Intensität räumlichen Ausdrucks; das Licht ist nach oben konzentriert, das Crescendo nach oben findet in den ausgezeichneten, die Umrahmung überflutenden Deckengemälden seinen Ausklang. Nicht die Klarheit der räumlichen Anschauung gibt dem Kirchlein die bestimmende Note, sondern der ekstatische Überschwung der Dekoration, die die Grenzen überströmt. Das Spätwerk Gunetsrhainers, die Pfarrkirche Ruhpolding (1738—57), hat durch Veränderung der Dekoration verloren.

Ebenso reich muß Gunetsrhainers Tätigkeit auf dem Gebiete des Profanbaues gewesen sein. Für den Kurfürsten Max III. Joseph hat er 1746—48 die sogenannten Kurfürstenzimmer der Residenz ausgeführt. Die letzte Redaktion hat hierbei allerdings Cuvilliés gehabt; das Vorbild der Reichen Zimmer ist auch an sich nicht zu verkennen. Der Reichtum der Rokokoräume ist haushälterisch vereinfacht, und damit werden auch die stilistischen Absichten auf Andeutungen reduziert. Der eigentliche Reiz liegt im sublimen Geschmack der Epoche, der auch in der einfachen Ausstattung (von den Mitarbeitern sind der Schnitzer Dietrich und der Stukkator Franz Xaver Feuchtmayer hervorzuheben) seine Triumphe feiert. Von den selbständigen Privatbauten sind zwei zu rühmen, der Gasthof zu den Drei Mohren in Augsburg (1722 f.), der italienische Reminiszenzen geschickt in das leichtere Format Effnerschen Rokokos überträgt, in der verwilderten Ornamentik der Fensterumrahmungen angenehm aus dem Münchner Formalismus herausfällt, mehr an österreichische, mährische Bauten (wie Palais Serenyi Piatti in Brünn) erinnert, und das Wohnhaus Johann Gunetsrhainers am Promenadeplatz in München (nach 1726). Die tektonische Disposition, die Gliederung nach Horizontalen und Vertikalen klingt nur als Unterton durch; die Hauptstimme übernimmt die graziöse Ornamentik, die die Bindung in der Fläche herstellt und vor allem durch das betonte Zentralmotiv

der mit den anstoßenden Fenstern zusammengruppierten Figurennische die Strenge tektonischer Gliederung auflöst. Die Schulung in der höfischen Architektur (Anklänge an Effners Preysingpalais sind in der Dekoration der Mauerpfeiler) ist an diesem Bau, den Gunetsrhainer nach Lust und Laune für sich selbst ausführte, gefärbt vom Volkstümlichen. Wohin die Begabung des Stammes treibt, wird an diesem Beispiele deutlich. *Johann Gunetsrhainer*

Der Stadtbaumeister Ignaz Gunetsrhainer (1698—1764), der Bruder des Hofarchitekten, ist noch keine klar umreißbare Künstlerpersönlichkeit. Bisher sind nur wenige Werke seiner Hand sicher nachweisbar. Der Umbau der Münchner Peterskirche (Chor 1730, Langhaus 1750), der Ausbau der Dorfkirche Mering bei Augsburg (1739), die Effner entworfen hatte, könnten hier übergangen werden. Sie allein genügten noch nicht, um seinen Namen in der Kunstgeschichte festzulegen. Wichtiger die stattliche Klosterkirche Reisach (1732), (die Abraham Millauer ausgebaut hat), ein zentralisierter Langhausbau mit Anklängen an Asamsche Kirchen, die kleine Schloßkapelle Neubeuern (deren Umbau Philipp Millauer geleitet hat) und die anmutig lustige Dorfkirche Berbling (1751, Baumeister Philipp Millauer und Hans Thaller von Hausstädt), wieder ein zentralisierter Langhausbau, bei dem sogar die Laughausmauern in die bewegte Kurvatur der Grundrißfiguration sich einschwingen. Der Entwurf zu diesen ganz individuellen Räumen kann ihm mit Wahrscheinlichkeit zugesprochen werden. Ist er wirklich von seiner Hand, dann dürfen wir Ignaz Gunetsrhainer den bedeutenden Architekten Süddeutschlands zuzählen. Auch zwei Profanbauten ragen über das Niveau des Handwerklichen weit hinaus, das Palais Lerchenfeld in der Damenstiftsstraße in München, das ihm aus stilistischen Gründen zugeschrieben werden darf, ein vornehm ruhiger Bau, der Effnersche Motive weiterentwickelt, und das Palais Törring, die heutige Hauptpost in München (1747 f.). Unter den Münchner Adelspalais des 18. Jahrhunderts ist dies eines der charaktervollsten, eigenartig und bei aller Derbheit, trotz der späteren Veränderungen durch Klenze, immer noch kraftvoll in der Wirkung. Hier reicht Ignaz Gunetsrhainer den bedeutendsten Architekten seiner Zeit die Hand. Der Wiener Hildebrand hatte schon für den Grafen Ignaz Felix von Törring-Jettenbach Pläne entworfen, die später Boffrand in Paris veränderte. Hernach hat Cuvilliés nicht weniger als fünf Projekte eingereicht, selbständige Erfindungen von schmiegsamer Eleganz, wie alles, was von seiner Hand kommt; schließlich erhielt Ignaz Gunetsrhainer mit seinem *Ignaz Gunetsrhainer*

Ignaz Gunetsrhainer Plan die Ausführung. Die Baugeschichte illustriert in einem typischen Fall die Baupolitik des 18. Jahrhunderts. Für die meisten großen Projekte wurden die bekanntesten Architekten des In- und Auslandes mobil gemacht, die meisten der riesigen Bauten sind Sammelarbeit und trotzdem das Werk des ausführenden Architekten. Ein jeder unter den Mitarbeitern baut an den Plänen seines Vorgängers weiter, von jedem fließen Gedanken ein, und was entsteht, ist dennoch selbständige Geistesarbeit. Die Zusammenfassung der Mittelachsen der Fassaden in einem abgerundeten, stark vortretenden Mittelrisalit, die so wienerisch anmutet, dem Bau seine individuelle Note gibt, hat erst Gunetsrhainer angeordnet; auch die strengen, harten Formen der Fassadengliederung, die frei mit ererbten und entlehnten Motiven schalten, sind ebenfalls Gunetsrhainers geistiges Eigentum. Die betonte Vertikaltendenz, die von Cuvilliés' Holnsteinpalais ausgeht, in der Rückbildung der Pilaster an österreichische Vorbilder anklingt, verleiht der Fassade trotz des sparsamen Formenapparates ihre Stellung in der Rokokoarchitektur; für den bald einsetzenden Klassizismus bot die Fläche des Baublockes die Norm der Gliederung. Im Grundriß schließt sich Gunetsrhainer an Boffrand an, nicht ohne auch hier durch Komplizierung die Raumfolge mit irrationalen, deutschen Elementen zu durchweben.

Die ländlichen Baumeister Mit den maßgebenden Münchner Architekten stehen auch die ländlichen Baumeister durch Verwandtschaft, persönliche Beziehung oder künstlerischen Schulzusammenhang in enger Beziehung. Einige Namen mögen hier genügen. Da sind die erwähnten Hausstädter Meister: Abraham Millauer, der von den Gunetsrhainern herkommt; er hat die Kirche in Reisach ausgebaut. Sein Sohn Philipp Millauer (1710—1753) hat die Dorfkirche in Berbling ausgeführt. Dann die Trostberger Meister, unter denen Franz Alois Mayr (gest. 1771), der mit Johann Michael Fischer zusammenhängt, ein selbständiger Meister von Bedeutung ist. Er ist der Erbauer der reizvollen Kirche in Marienberg (1761), der Pfarrkirche in Mühldorf (1769) und der imposanten Augustiner-Stiftskirche in Baumburg (1756), die altertümlich im Grundriß, aber licht und freudig im Raum ist, und durch die Ausstattung (zu rühmen sind die Fresken Felix Anton Schefflers) ein wertvolles Zeugnis für die hochentwickelte ländliche Baukunst bildet. Hier darf auch Leonhard Matthäus Gießl eingereiht werden, der in München Fischers eigentlicher Nachfolger wurde. Er hat bis in die Zeit des entwickelten Klassizismus hinein ländliche Kirchen im althergebrachten Rokokoschema gebaut; nur die Dekoration hat den Wandel

zum frühen Klassizismus mitgemacht. Architektonische Leistungen sind diese Dorfkirchen in Starnberg (1765), Inning (1765), Schwindkirchen (1782), Albaching (1790) gerade nicht; aber mit der Ausstattung, den Fresken Christian Winks, Schmuckkästchen in der altbayrischen Landschaft. Künstlerische Prätentionen trägt nur die Wallfahrtskirche Bettbrunn (1774), die auch als originelle Lösung im Zentralbau allgemeineres Interesse beansprucht.

Die ländlichen Baumeister

An der westlichen Grenze Altbayerns überspielen die Landesgrenzen die Stammesgrenzen. Trotzdem ist auch die Gegend um Landsberg und nördlich davon, bis an die Tore von Augsburg — von Anfang des 18. Jahrhunderts an selbst Augsburg —, nicht von der altbayrischen Kunst zu trennen. Nicht der schwäbisch gefärbte Dialekt entscheidet, das äußerliche Symptom, sondern der Schulzusammenhang. Geistiges Zentrum ist München, die Landeshauptstadt, nicht Augsburg, der Bischofssitz, der zudem meist von Wittelsbachern im Nebenamt eingenommen wurde. Gerade dieses Mischgebiet zweier Räume, das mit reichen Klöstern, Abteien und Reichsstädten besät war, gab für die Kunst fruchtbaren Boden. In ländlicher Abgeschiedenheit erwuchs hier die Kunst des Mannes, in dessen Schaffen die volkstümliche Architektur den Höhepunkt erreichte.

Dominikus Zimmermann

Dominikus Zimmermann ist eine Künstlerpersönlichkeit von knorriger Eigenart, der Baumeister, in dem sich die natürlichen Anlagen des Stammes zu genialem Wurf verdichteten. Er ist Bruder des Stukkators und Malers Johann Baptist Zimmermann. 1685 ist er in Wessobrunn, an der Grenze des bayrischen Stammesgebietes, geboren. Seine früheren Jahre verbrachte er unter den Stukkatoren seiner Heimat, deren Metier er ausübte, bis er sich der kirchlichen Architektur zuwandte. Die frei modellierende Hand des Stukkators glaubt man auch in seinen Räumen zu sehen. 1716 übersiedelte er in das bayrische Städtchen Landsberg am Lech und entfaltete dort seine Kräfte im engen Kreis als ländlicher Baumeister; nur einmal wurde er für nebensächliche Arbeiten nach Würzburg berufen. Am Ende seines Lebens zog er sich in die Einsamkeit zurück, nach Wies, um im Schatten seiner wichtigsten Schöpfung zu sterben (1766). Das einzige Datum, das Rückschlüsse auf seinen Charakter zuläßt; eine romantische, empfindsame Seele muß in der Hülle des biederen Handwerkers gewohnt haben.

Seine Bauten sind nicht zahlreich. Zum größten Teil einfache Land- und Klosterkirchen, Zweckbauten mit einzelnen Freiheiten in der persönlichen Formensprache

wie Maria Mödlingen (1720), Schwäbisch Gmünd (1724), Buxheim (Pfarrkirche um 1726), Pöring (1739), Landsberg (Johanneskirche 1740), Ingenried bei Schongau (1745) und der Umbau der Stiftskirche Waldsee. Zimmermanns Bedeutung als Architekt beruht auf seinen drei Hauptwerken, den Kirchen in Steinhausen (1727—33), Günzburg (1736—39) und Wies bei Steingaden (1746—54). In Steinhausen und Wies sind Wallfahrtskirchen, in Günzburg ist die Pfarrkirche von ihm gebaut. Die Zweckbestimmung war natürlich von Einfluß auf die Wahl der Grundrißform. Für die Wallfahrtskirche, die im allseitig sichtbaren Hochaltar das Gnadenbild birgt, lag die klare Zentralform aus äußeren Gründen nahe. Nicht zu denken, daß Zimmermann das Problem des Zentralbaues, das gerade die Münchner Schule am meisten kultivierte, nicht auch aus rein künstlerischen Gründen aufgegriffen hätte. Ähnliche Formgedanken hat auch die österreichische Kunst gepflegt. Zimmermann hat beidemal die Form eines Ovals gewählt, die reine, kunstlose Ellipsenform mit Umgang in Steinhausen, die kompliziertere Durchdringung geometrischer Formen, die das Rokoko liebte, in der späteren Kirche in Wies. In Günzburg besagt der Grundriß an sich nichts — das Langhaus mit dem eingezogenen Chor ist altererbtes Schema, — erst das Raumerlebnis spricht mit intensiver Stärke. Man hat wieder das Gefühl, daß das Schiff von Bewegungsströmen durchzogen ist, und daß diesem ewigen Fließen und Kreisen die Wandarchitektur nachgibt, am deutlichsten im Mitteljoch, wo die Wand zurückspringt. Die Wände sind durch die Altäre verdeckt, oder in unregelmäßig geformten, frei schwebenden, tektonisch unverbundenen Fenstern aufgelöst; die Decke ist durch das große, alle Joche zusammenfassende Deckenbild als Abschluß entwertet. Im Chor kommt durch den Umgang zur Raumsteigerung noch der Reiz des Unübersehbaren.

Alle Erfahrungen einer langen Tätigkeit hat Zimmermann in Wies verwertet. Der Bau ist nicht nur das Resultat tiefster, geistiger Konzentration, das Werk eines Mannes, der damit das Beste geben wollte, was er konnte; es ist eines der wertvollsten Zeugnisse bayrischer Raumkunst, und damit, trotz der provinziellen Bedingtheiten, eine der bedeutendsten Schöpfungen des deutschen Rokokos. Die Kirche von Steinhausen ist hier erweitert und in der Raumfolge durchdachter wiederholt; die frühlingshafte Frische der ersten Idee ist zur Reife entwickelt. Das Verständnis erschließt wieder nur das Erlebnis, und dazu gehört schon, wie in Weltenburg, die Lage auf einsamer, waldumschlossener Bergesmatte, dazu gehört das unscheinbare

Äußere, das erst in der Entfernung, in der großen Silhouette, mit der Landschaft verwächst, das nichts sein will, als die schlichte Schale des Unerwarteten, Märchenhaften.

Was beim Betreten überrascht, ist die unerhörte, glitzernde Heiterkeit der Farben, die märchenhafte Fülle, die in lichter Tageshelle vor dem Auge ausgebreitet liegt; das ist in zweiter Linie der leicht überschaubare Raum, die Weiträumigkeit; das ist ferner das rhythmische Schwingen, das den Beschauer wie Musik umfängt. Das ovale Schiff gleicht einem offenen, von Arkaden umzäunten Saal, der sich ohne Unterteilung ausbreitet; der äußere Umgang ist ganz an den Rand geschoben (schon dadurch erscheinen die Arkaden als die eigentliche Umschließung des Raumes), durch die breiten Interkolumnien kommt er nicht als eigener Raumteil zur Geltung. Die unregelmäßig geformten Fenster schweben frei in der Umfassungsmauer und lösen dadurch die Wand auf, die als Raumabschluß negiert wird. Wenn das Auge vom Eingang her — der Standpunkt ist wieder durch die Perspektive des Deckengemäldes festgelegt — die Seitenwände entlang wandert, fällt der Blick abwechselnd auf die gekuppelten, vortretenden Säulen des Umgangs, dann auf die Fenster, dann auf die großen Seitenaltäre, die wieder mit Fenstern zusammenkomponiert sind, und in der gleichen Reihenfolge wieder auf Säulen, Fenster, Säulen und die enger gestellten Arkaden des Chores. Nirgends auf eine größere Wandfläche, eine feste Grenze, die als Raumabschluß gelten könnte. Man hat wieder das Gefühl in einer offenen Halle zu stehen. Die Auflösung ins Unbegrenzte, die Verbindung mit dem Freiraum, die wir so oft als ein Charakteristikum der deutschen Rokokoarchitektur anführen mußten, ist hier zu einem Endpunkt getrieben. Die Spiegelzimmer der profanen Architektur könnten als Gegenbeispiele angeführt werden; im sakralen Bereich hat kein Land diese überlegene Freiheit der Raumschöpfung, die der festen Grenzen ganz entraten kann, erstiegen. Wenn in der profanen Architektur — man kann sich Cuvilliés' Saal der Amalienburg mit der früheren Parkanlage als Beispiel denken — die architektonische Gestaltung vom Innenraum auf den Außenraum übergreift, in letzter Steigerung barocken Lebensgefühls die Grenzen der festen Architektur übersteigt, Architektur und Freiraum zu einer Raumschöpfung verbindet, hier scheint der Außenraum in den Bau hineinzudringen und die Stimmung der umgebenden Natur verdichtet sich im Innern ins Märchenhafte.

Hand in Hand mit dieser Umformung, Zersetzung, Auflösung des Raumes geht eine Deformierung des tektonischen Gerüstes. Was hier, im Schiff, mit den Namen

Säule belegt werden muß, ist in Wirklichkeit ein ganz freies Gebilde, das mit der ererbten Form kaum mehr das Schema des Aufbaues gemeinsam hat. Der Schaft ist gekurvt; er verdichtet sich an den Ecken in Rippen, die frei nach oben steigen. In der Schlankheit der Proportionen sind diese Freistützen eher mit dem Pfeiler einer gotischen Hallenkirche vergleichbar als mit der klassischen Säule. Mit dem gotischen Pfeiler teilen sie den Vertikaldrang, gemäßigt zu einem vegetabilischen Aufsprießen nach oben, das in den phantastischen, bunten Wucherungen des Muschelwerkes wie in einer Blüte ausklingt. Die Arkadenbogen sind mit Voluten ausgesetzt, die sich abwechselnd aufwärts- und abwärtsrollen, im Chor sind diese Arkadenbogen in ein lebendes, unerhört freies Kurvengeschlinge verwandelt, das mit dem Muschelwerk in Variationen verschmilzt. Das Muschelwerk ist ganz abstrakt, kraus, wild, inhaltlich gegenstandslos geworden; von naturalistischen Motiven sind nur die Festons übernommen. In seiner Gesamtheit faßt es, in Verbindung mit den Bruchstücken der Horizontalen im Gebälk, im Gesims, den Raum wie mit einem Ring zusammen und leitet durch Verknüpfung über zum Chor. Er verkörpert Rhythmus und Bewegung, die es nach oben in die hohe Kuppel, in die Unendlichkeit des Deckenbildes überleitet, es akzentuiert die Hauptachsen und läßt so das tektonische Gerüst noch als Unterton mitklingen. Es versinnbildet im hinreißenden Crescendo den festlichen Jubel der Architektur und bekommt dadurch auch psychologische Bedeutung. Man hat zur Erklärung mit Recht den Vergleich mit musikalischen Eindrücken zu Hilfe gerufen.

Der Chor ist eine dreischiffige Halle mit direktem und indirektem Licht. Der im Untergeschoß geschlossene Umgang, mit Emporen im Obergeschoß, ist aufgelöst in eine luftige, bunt getönte Säulenloggia, deren Raumgrenzen nicht kontrollierbar sind. Der Altar benutzt zwar die Säule als Gliederung; ebenso wichtig ist aber die theatralische, lautfarbige Stuckdraperie und das Muschelwerk als Ersatz für tektonische Elemente. Die Freudigkeit ist zu überladener, bäuerlich-bunter Pracht gesteigert. Da die Altäre, Kanzel, Brüstungen aus dem gleichen abstrakten Stoff des Muschelwerkes geformt sind, wirken sie nur als verstärkte Akzente der Gesamtdekoration.

Sucht man nach Vorbildern für die Raumform der Kirche, so muß man weit in der deutschen Entwicklung zurückgreifen. Gewiß tauchen ähnliche Baugedanken in dieser Zeit öfters auf. Der Gartensaal des Würzburger Schlosses, die kleine Kirche Neumanns in Etwashausen, die geniale Abteikirche in Neresheim zeigen eine ähnliche Form des Umgangs, aber mehr als gliederndes und dekoratives Motiv, denn als

räumlichen Faktor. Zeitlich entferntere Vorbilder liegen näher. Man hat mit Recht daran erinnert, daß Wies dem gleichen Heimatboden entwachsen ist, der die Ingolstädter und Münchner Frauenkirche hervorgebracht hat. Die Ähnlichkeit der Wieskirche mit diesen Hallenkirchen liegt nicht in der äußerlichen Übereinstimmung der sehr modifizierten Form, sie liegt noch mehr in den allgemeinsten Kategorien: in der Weiträumigkeit, die in der gotischen Kirche durch Vereinheitlichung der drei Schiffe gegeben ist, in der Unfaßbarkeit des bewegten Raumes, der sich in völliger Richtungsfreiheit ausdehnt, über sich selbst hinausweist, und, da in der gotischen Kirche die raumschließenden Wände durch die riesigen Fenster in Pfeiler aufgelöst sind, sich ins Grenzenlose zu dehnen sucht. Sie liegen in der Irrationalität der Einzelform, die wie ein belebter Organismus sich ihre Gestalt gibt; man kann die Stalaktitengewölbe der Ingolstädter Frauenkirche mit den Muschelkurven in Parallele setzen, die im Chor der Wieskirche die Säulen verbinden.

Den Vergleich legt noch der Umstand fest, daß man schon früher die gotische Hallenform als die heimische Raumform empfand, in gegenreformatorischer Zeit sogar tendenziös darauf zurückgriff (Jesuitenkirche in Neuburg 1607, Klosterkirche Oberaltaich 1622), und daß man bei Restaurierung spätgotischer Hallenkirchen die Raumform im 18. Jahrhundert fast immer intakt ließ, mit ganz geringen Modifikationen dem modernen Empfinden anpaßte. Die Heilige-Geistkirche in München haben die Asam nur in ein helles, modernes Gewand gekleidet. Die katholische Kreuzkirche in Augsburg hat der Architekt Herkomer (1719) mit wenigen Änderungen, indem er die Pfeiler in Säulen verkleidete, seiner Zeit begreiflich gemacht. Bei der Klosterkirche in Andechs, bei der Johann Baptist Zimmermann mitgearbeitet hat (1751), ist nur der Chor durch Entfernung der östlichen Schlußpfeiler aufgehellt, akzentuiert, und der Raum durch die Emporen in sich zusammengeschlossen. Die gotische Hallenkirche ist mit wenigen Mitteln zu einer reinen Rokokokirche umgeformt worden. Natürlich haben auch äußere Gründe die Beibehaltung der mittelalterlichen Form veranlaßt. Daß man sie in voller Intaktheit des Wesentlichen konservierte, bedeutet nichts anderes, als daß der Ausdrucksgehalt dieser Hallenkirche wieder lebendig geworden war. Wir werden einem ähnlichen Zurückgreifen auf die Kunst der Spätgotik auch in der heimischen Plastik begegnen. Sobald die Kunst sich zur völligen Autonomie durchgerungen hat, entwickeln sich retrospektive, nationale Tendenzen. In beiden Perioden kreuzt sich die allgemeine

Dominikus Zimmermann

Richtung der künstlerischen Begabung des Stammes mit dem Stilwollen der Zeit. In der Spätgotik und im Rokoko hat der erregte, von jeher zum Überschwenglichen neigende, nach Übersinnlichem verlangende Gestaltungstrieb des Altbayern im Stil der Zeit deutlich vernehmbaren Widerhall gefunden.

Übergang zum Klassizismus

Mit den siebziger Jahren ist die künstlerische Produktion auf dem Gebiete der Architektur in Altbayern plötzlich abgebrochen. Äußere Gründe waren ebenso maßgebend wie innere. Der Barock hatte sich überlebt; als einziger, aus der autochthonen Entwicklung herauswachsender Bau von Bedeutung ist in der Zeit des frühen Klassizismus im benachbarten Schwaben die Klosterkirche von Wiblingen bei Ulm (von J. G. Specht entworfen und 1772—78 ausgeführt, nachdem bereits Johann Michael Fischer einen Entwurf geliefert hatte) entstanden, die aber auch nur ein klassizistisches Kleid über den barocken Raum geworfen hat. Alle anderen Werke sind Import. Im engeren Altbayern haben auf dem Gebiete der kirchlich-bürgerlichen Architektur nur das Kunstgewerbe, Malerei und Skulptur sich der neuen Mode anbequemt. Neues hatte das Land auch hier nicht zu sagen. Nur in die höfische Architektur hat der frühe Klassizismus Aufnahme gefunden. Schon der alte Cuvilliés hat in seiner Spätzeit, nach der Pariser Studienreise, den neuen Stil propagiert. Der jüngere Cuvilliés (1731–77), als dessen Hauptwerk die Frauenarbeitsschule am Oberanger in München genannt werden darf, und Karl Albert de Lespilliez (1729–96), Cuvilliés' Schüler und sein Begleiter auf der Pariser Reise, haben ihn weiter gepflegt. Lespilliez' wertvollster Bau, das Haus des Bankiers Liebert (Schätzlerpalais) in Augsburg (1764), ist noch eklektizistisches Rokoko. Der wundervolle große Saal mit der Vertäfelung von Placidus Verhelst, dem Deckenbild von Guglielmi nähert sich im Stilcharakter ebenso sehr der rheinischen, französisch beeinflußten Architektur, als er sich von der altbayrischen Tradition entfernt. Lespilliez' Projekte sind internationale Kunst ohne eigentümliche Note. Eine tüchtige, anmutige, gerade in der strengen Sachlichkeit reizvolle Profanarchitektur, in der sich sogar einzelne Elemente bayrischer Eigenart weitervererbten, ist in der Zeit des frühen Klassizismus von Cuvilliés bis Métivier geblieben; aber bodenständige Bauten von künstlerischer Bedeutung sind nicht mehr entstanden. Sobald auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Gemütswerte vor den verstandlich erfaßbaren Werten zurücktreten mußten, ist Altbayern verstummt.

MALEREI UND SKULPTUR

Gattungen der Malerei

ZWEI Gattungen der Malerei wurden im 18. Jahrhundert im südlichen Deutschland mit Vorliebe gepflegt: Bildnis und Deckenbild, das höfische Porträt und das dekorative Fresko. Das Bildnis, das praktischen Zwecken diente, Bedürfnissen der Repräsentation, das im Zeitalter des Absolutismus schon aus diesem Grunde eine größere Rolle spielte, und das Fresko, das im Rahmen der Architektur, mit der Architektur erwuchs, das als Faktor der räumlichen Anschauung gewertet, den eigentlichen Lebensnerv der Malerei bildete. Im nördlichen Deutschland, mehr noch in Frankreich und Italien, war das Verhältnis ein anderes; dort kamen auch die übrigen Gattungen mehr zu Wort. Die Landschaft fehlt in Süddeutschland fast ganz. Für die Natur war in der transzendenten Stimmung der Malerei wenig Platz. Nur Beich hat in landschaftlichen Schlachtenbildern, in Wallfahrtsbildern und in stilisierten Ideallandschaften das panegyrische, didaktische, religiöse oder das rein dekorative Interesse befriedigt. Nicht die Natur war das Primäre, sondern das außerkünstlerische Nebeninteresse. Für die Veduten, die Ansichten von Nymphenburg und München in den Kurfürstenzimmern der Münchner Residenz wurde Canaletto geholt. Das Genrebild taucht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Der Niederländer Horemans hat es gepflegt, mehr im Sinne des höfischen Gesellschaftsporträts, das auch repräsentatives Nebeninteresse verfolgte. Das reine Genre bringt erst der ältere Dorner, der die niederländischen Kleinmeister kopierte. Das eigentliche Gesellschaftsstück des 18. Jahrhunderts, die fêtes galantes, die fêtes champêtres, selbst die Schäferstücke im französischen Geschmack fehlen.

Diese stoffliche Beschränkung auf wenige Gebiete ist seltsam. Sie allein gibt schon über den Charakter der ganzen Kunst Aufschluß. Dvorak hat den Satz formuliert, daß in Zeiten, in denen die Menschen die höchsten Ziele des Daseins nicht in irdischer Begrenztheit, sondern in ewigen Werten transzendenter Ideale suchten und den Blick nach oben zu unendlichen Sphären gewandt hatten, die Deckenmalerei die wesentliche Rolle spielte. So war es in der altchristlichen Kunst und in der Gotik. In jenen führten die Kuppeln den Christen göttliche Personen und Heilige in zeitlosem, überirdischem Sinn vor Augen, in diesen verloren sich die Räume in die Höhe, übermateriell dem Aufwärts der geistigen Erhebung folgend.

Die Kunst der Gegenreformation hat einen ähnlichen Weg betreten. Den triumphalen, propagandistischen, ekstatischen, transzendenten Charakter der gegenreformatorischen Bewegung hat die deutsche barocke Kunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts

bewahrt. Vielleicht im bewußten Gegensatz zur puritanischen Strenge der protestantischen, kirchlichen Kunst. Darin liegt eines der wesentlichen Charakteristika, das sie von französischer, kirchlicher Kunst, und selbst von italienischer unterscheidet.

Von den Bildnismalern war George de Marées, oder, wie er gewöhnlich genannt wird, Desmarées, der wichtigste Meister. Als Sohn eines französischen Emigranten war er in Stockholm 1697 geboren. Bei seinem Onkel, dem Porträtmaler Martin van Meytens, hat er gelernt. Zur weiteren Ausbildung wanderte er dann 1724 über Amsterdam nach Nürnberg, wo er mit Kupetzki zusammentraf, dann 1725 nach Venedig zu Piazzetta, lebte dann wieder in Bayern, Nürnberg (1728), Augsburg, und seit 1731 in München, wo er bis zu seinem Tode (1776) blieb. Vorübergehend hielt er sich (1745—49 und 1753—54) in Köln und Bonn bei Kurfürst Clemens August auf. Desmarées ist der Vertreter des internationalen Modezeitstiles in der bayrischen Malerei, geschickt, gewandt in seinen eigenhändigen Werken (die von den vielen Werkstattwiederholungen für Gebrauchszwecke und von Durchschnittsarbeiten, an denen Schüler wie Franz Xaver Welde und Hermann Elbel die Ausführung besorgten, geschieden werden müssen) sogar von hervorragender Feinheit der Farbe und Sicherheit der Zeichnung. In der Farbe wirkt der Einfluß der Venezianer nach. Die Bildnisse Amigonis, der gleichzeitig in Italien und Deutschland tätig war, sind sehr ähnlich, ohne daß Verbindung zwischen beiden angenommen werden müßte. Als weiteres Ideal mögen Desmarées die Franzosen Rigaud und Largillière vorgeschwebt haben. Die Aufhellung der Farbe, die Lockerung des Tones ist Zeitstil. Der übergeordnete Begriff für alle Bildnisse Desmarées ist Repräsentation. Immer behält die Auffassung das Äußerliche der repräsentativen Erscheinung, das die Zeit liebte. Selten, daß sie über die Epidermis der prunkvollen Existenz in die Tiefen des Seelischen dringt. Kostüm und Arrangement, die obligatorischen Versatzstücke seit van Dycks Zeit, das Stoffliche der schillernden Gewänder, der kostbaren Spitzen sind wichtiger als Charakteristik und Vertiefung. Nur einige Künstlerporträts, die den Kollegen innerlich mehr beschäftigt haben müssen, als selbst Porträts der Familienmitglieder, sind ausgenommen. Stellung, Einordnung in den Rahmen, selbst Einzelheiten des Kostüms wiederholen sich mit naiver Monotonie, nur die Gruppenbilder zeigen größere Variation, aber auch sofort Leerheiten. Das religiöse Bild bleibt sogar unter dem Durchschnitt. Sieht man von diesen Schwächen, den Schwächen der Rokokozeit ab, so bleibt noch immer so viel Positives an Geschmack und Können,

daß man einige Werke, vor allem Halbfiguren und Einzelporträts, zu den besten der Zeit zählen darf. Allerdings, für unser engeres Thema sind diese Werke nicht von Belang; sie sind in Bayern ebenso heimisch wie im damaligen Europa, sie sind rein internationale, höfische Kunst. *Das Porträt*

Viel bodenständiger ist Johann Georg Edlinger (geboren 1741 in Graz, Schüler von Oefele in München, gestorben in München, wo er seit 1781 Hofmaler war, 1819), den wir als wichtigsten Vertreter des Faches in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts hervorheben müssen. Die übrigen Porträtmaler, Oefele, Hauber, Kellerhoven, sind entweder untergeordnete Namen, oder sie stehen dem 19. Jahrhundert näher. Edlinger ist in Graz geboren; er hat dort bei einem Historienmaler gelernt, sich dann auf der Wanderschaft in Wien und Salzburg weitergebildet. Die Versuche im religiösen Bild, im Altarblatt und Fresko hat er frühzeitig gelassen und sich seit seiner Übersiedlung nach München ganz dem einen Thema, das man Charakterkopf betiteln kann, gewidmet. Gleichgültig, ob das Thema in einer mehr genrehaften Fassung oder im Porträt behandelt wird, immer ist die Betonung des Ausdrucks, das Wort im prägnanten Sinne der gleichzeitigen Ästhetik genommen, das Wesentliche. Das äußere Zeichen für den tieferen Wandel in der Auffassung und künstlerischen Behandlung der Modelle, für den neuen, sachlichen Realismus ist das Helldunkel. Edlinger hat es erst von der holländisch orientierten, bürgerlichen Spätrokoko-Malerei Münchens übernommen. In den früheren Werken bewahrt er, der als Süddeutscher in der österreichischen Barocktradition aufgewachsen ist, in der Auffassung viel von der repräsentativen Würde des Rokokoporträts, in der Farbe viel von der dekorativen Oberflächlichkeit. In den späteren Arbeiten läßt er die Beschreibung des Milieus, das Desmarées mit althergebrachten Versatzstücken gerne prunkvoll gestaltete, am liebsten ganz weg. Aus dem einfarbigen Hintergrunde wachsen die mit freiem, energischem Pinsel modellierten Köpfe heraus, das schlichte Zeitkostüm lenkt die Aufmerksamkeit des Beschauers auf das Antlitz. Die holländisierende Helldunkelmalerei ist nicht mehr malerische Spielerei, Virtuosität, wie bei den älteren Rokokomalern, sie ist in ihren Wirkungsmöglichkeiten verarbeitet und dient zur Verstärkung der Charakteristik. Damit ist auch hier der Boden betreten, auf dem sich das Porträt des Klassizismus entwickelte.

Das wichtigste Fach, nicht nur dem Umfang, auch der Bedeutung nach war die Historienmalerei. Das ist das offizielle Wort der Zeit, die darunter das religiöse wie *Historienmalerei*

Historienmalerei das profane Gebiet, Tafelbild wie Deckenfresko verstand. Diese Historienmalerei ist mit der Architektur emporgewachsen, sie kann auch nur im Zusammenhang mit der Architektur, als integrierender Bestandteil der Architektur, als Faktor der Raumwirkung verstanden werden. Da das Schwergewicht der Entwicklung auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur lag, bildete sich eine eigene Gattung der kirchlichen Großmaler. Meister, die sich vom offiziellen Kunstbetrieb gerne fernhielten, die im engeren Kreise, von der Kirche und vom Bürgertum begünstigt, ihre Kraft entfalteten, die gelegentlich auch von den Fürstenhöfen herangezogen wurden. Sie sind in ihrer Gesamtheit der wichtigste Exponent der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts. Mit ihren besten Werken greifen auch sie ein in die gleichzeitige Entwicklung der internationalen Kunst. Sie sind nicht nur die Empfangenden, auch die Gebenden, und internationale Probleme erhalten auch auf dem Gebiete der Malerei ihre deutsche Lösung. Aber auch wo die Lösung nur innerhalb der lokalen Grenzen Bedeutung hat, gibt ihr die Selbständigkeit in der Unterordnung unter die gegebenen Vorbedingungen der Architektur eigentümlichen Reiz. Die Mannigfaltigkeit der Künstlercharaktere ist erstaunlich. Faustfertige Dekorateure mit einem gut Stück Bauernfreude am buntfröhlichen Farbenspiel, technisch höchst gebildete Handwerker und Maler von hinreißendem Schwung der Gestaltungskraft, empfindsame Erfinder, volkstümliche Erzähler von pedantischer Naivetät, und phantasievolle Problematiker stehen nebeneinander, alle geeinigt durch das Pathos der Zeit, die prunkende Äußerlichkeit religiösen Empfindens, die in spitzfindiger Versinnlichung theologisch-allegorischer Weisheit gipfelt. Da sie ganz im Gedankenkreise ihrer Zeit befangen sind, ist ihre Kunst den nachfolgenden Geschlechtern bald fremd geworden. Das Urteil des aus humanistischer Wurzel emporwachsenden, literarischen Klassizismus hat sie am meisten betroffen. Da ferner ihre Werke nur an dem Orte wirksam sind, für den sie geschaffen wurden, ist ihre Kunst auch der sammelnden Gerechtigkeit der Kunsthistorie lange entgangen. Doch haben sie den Vergleich mit bekannteren Meistern aus früheren Perioden deutscher Kunstgeschichte nicht zu scheuen. Die Kraft deutscher Phantastik lebt in ihren Schöpfungen wieder auf. Sie unterscheidet die deutsche Monumentalmalerei von der gleichzeitigen Italiens und Frankreichs. Das Phantastische, Krause des Inhaltlichen in der dunkeln Allegorie, des Formalen in den Normen des Aufbaues, in der Verquickung unzusammenhängender Szenen, in der Verteilung der Bilder bleibt wie ein Erbteil der Gotik bestehen.

Um eine Übersicht über die Meister der Großmalerei zu gewinnen, verteilen wir die Maler nach den einzelnen Kunstzentren. Der Stammesbegriff bayrisch muß hier, wie hernach in der Plastik, weiter gefaßt werden. Von den Künstlern der Hauptstadt können die nicht getrennt werden, die durch Schulzusammenhang aufs engste damit verbunden sind. München ist im 18. Jahrhundert die führende Metropole für Süddeutschland gewesen, Augsburg und die kleineren Lokalschulen sind davon abhängig. Die Fäden werden verzweigter als in der Architektur, in der die Stammesgrenzen besser gewahrt bleiben. Die Interessensphäre der führenden Meister reicht weit über Süddeutschland hinaus. In Franken, am Rhein, in der Schweiz, in Böhmen und Schlesien sind ihre Werke zu finden, ihre Kunst erhält allgemein deutsche Bedeutung. Trotzdem bleibt immer noch ein Grad von Verwandtschaft, der uns die Berechtigung gibt, diese Freskomalerei als geschlossenes Ganzes aus der Gesamtkunst des 18. Jahrhunderts herauszuschälen. *Die Kunstzentren*

Der Weg der geschichtlichen Entwicklung zeigt in der Malerei die gleiche, ansteigende Kurve, wie in der Architektur; die einzelnen Stadien wiederholen sich in ähnlicher Reihenfolge, nur mit kürzeren Intervallen. Den Import italienischer Malerei begleitet eine rasch ansteigende Entwicklung der einheimischen Malerei, die auch hier durch die Asam, vor allem Cosmas Damian Asam, volle Selbständigkeit gewinnt. Durch ihren Einfluß wird die künstlerische Grundstimmung der süddeutschen Großmalerei mit den eigentümlich italienisch-barocken Elementen durchsetzt, die sich über die eigentliche Rokokozeit hinaus fortgeerbt haben. Der Einfluß Frankreichs tritt in der Großmalerei vollständig zurück; im Kunstgewerblichen oder im Stich, wie bei Nilson, ist er höchstens in der Wahl der Themen vorhanden, die aber damals schon zum internationalen Gemeingut gehörten. Die Entwicklung nimmt auf heimischer Basis die prinzipielle Wendung zum Rokoko, die als Charakteristikum der europäischen Entwicklung anzusehen ist. Eine kirchliche Großmalerei im Sinne der deutschen Malerei hat in Frankreich nie existiert. Auch der langsame Übergang zum Klassizismus ist ebenso das Resultat einer inneren Entwicklung, wie der Niederschlag der großen Strömungen, die die Kunst Westeuropas trieben.

Von den Münchner Meistern des frühen 18. Jahrhunderts ist in diesem Zusammenhange Hans Georg Asam (um 1649—1711) hervorzuheben, der Vater der berühmten Asam. Seine Hauptwerke (in Benediktbeuren 1683 f., Tegernsee 1688 f., Freising, Aula der Realschule 1709) sind schwerfällige, nach italienischem Vorbild gemalte, *Münchner Schule*

 einfach kolorierte Kompositionen, ohne engeren, formellen Zusammenhang mit den Bauten, in denen sie angebracht sind. Hier muß er deswegen erwähnt werden, weil er der erste einheimische Freskomaler größeren Stiles gewesen ist — der tüchtige Andreas Wolff, der gleichzeitig tätig war, hat auch in den dekorativen Arbeiten die Ölmalerei bevorzugt — und weil er die Basis charakterisiert, aus der die bayrische Großmalerei erwachsen ist. Den Aufschwung bedingen zwei Faktoren. Zunächst der direkte Import. Italienische Künstler waren seit dem 17. Jahrhundert in Bayern tätig, bei den Bauten Zuccallis in München, in der Residenz, in Lustheim, geschickte Dekorateure ohne besondere Bedeutung. Tiefere Spuren haben erst die zahlreichen Werke hinterlassen, die der Venezianer Jacopo Amigoni (1675—1752) während seines langjährigen Aufenthaltes in Süddeutschland geschaffen hat. Amigoni gehörte, wie Pellegrini, der am Düsseldorfer Hof arbeitete, zu den internationalen Wanderkünstlern, die alle europäischen Höfe besuchten. In der venezianischen Malerei nimmt er eine besondere Stellung ein als Vermittler des venezianischen Barocks mit dem französischen Rokoko. In Bayern sind seine frühen Hauptwerke. Begonnen hat er mit dem weichlichen Fresko der Badenburg im Nymphenburger Park (1710), „Der Morgen“, das die Götter des Olymps zeigt, verschwimmend hineingebettet in ein Gewoge helldunkler Wolken, mit den großfigurigen Mythologien in Schleißheim (1723 f.): Szenen aus der Ilias, Odyssee und Vergils Aeneis, schwerfälligen Kompositionen mit schematischer Teilung von Götterapparat und Aktion auf Erden im Anschluß an das antike Epos. Er steigerte sein Können in den Allegorien der kleineren Räume des Schleißheimer Schlosses zu liebenswürdig heiteren, farbig zarten, keck hingesetzten Improvisationen. Neu ist in diesen Fresken nicht der Illusionismus, die Absicht, den Raum durch das perspektivisch verkürzte Deckenbild zu erweitern; der war schon früher vorhanden, ist zudem bei Amigoni durch dekorative Rücksichten sehr gemäßigt. Neu für die süddeutsche Malerei war, wie Amigoni die großen Flächen meisterte ohne Zuhilfenahme der verkürzten Architekturprospekte, die als Hilfsmittel für die Gruppierung, die Gliederung und Verteilung der Figuren gleichzeitig durch die Asam geläufig geworden waren. Etwas Neues bedeutete auch die lichte Tönung, die Skala der hellen, weich ineinandergehenden Rokokofarben. Wichtiger noch als die höfischen Fresken sind die kirchlichen Deckengemälde im Kloster Ottobeuren, die gegenüber den konventionellen Mythologien eine gewisse Volkstümlichkeit bewahren durch Vereinfachung des

Inhalts, des allegorischen Apparats, durch Beibehaltung charakteristischer Nebenfiguren. In den späten zwanziger Jahren wurde Amigoni durch Cosmas Damian Asam verdrängt. Die einheimische Kunst gewann das Übergewicht. Sein Einfluß wirkte noch längere Zeit nach. Sein Schüler, der Ottobeurer Maler Erler, ist allerdings nur ein schwächlicher Nachahmer. In Holzers Fresko der Eichstätter Sommerresidenz spürt man die Anregung von Amigonis Sommer, Johannes Zimmermann hat von ihm die flüssigen, hellen Farben, und noch Christian Wink hat in dem Fresko in Schleißheim, Ankunft des Ulysses auf der Insel der Nausikaa, Amigonis Begegnung von Aeneas und Dido als Vorbild benützt.

1712—13 war Cosmas Damian Asam mit seinem Bruder Egid in Rom. Damals hat er sich auch die gleichzeitige römische Deckenmalerei angesehen, die Fresken von Agostino Metelli, Michelangelo Colonna, G. B. Gaulli. Kurz vor der Ankunft der Asam in Rom hatte Andrea Pozzo, die bisherigen Anfänge zusammenfassend, eine eigene Systematik der Deckenmalerei entwickelt. Sein Fresko in S. Ignazio in Rom ist ganz auf die Täuschung des Beschauers angelegt. Die Wandarchitektur setzt sich in der gemalten Architektur fort, sie steigt ohne Trennung empor, bis sie vor dem freien Himmel endet. Zwischen den Öffnungen dieser gemalten Architektur schweben die Gestalten einer himmlischen Vision aus und ein. Die Decke ist durch die Malerei vollständig durchbrochen; sie konnte, das Prinzip folgerichtig durchgeführt, nur ein Gemälde haben, und dieses Gemälde ist perspektivisch nach einem Augenpunkt konstruiert. Pozzo hat seine Methode perspektivischer Verkürzungen durch ein vielbenutztes Werk „Perspectiva pictorum et architectorum" in weitestem Umfange populär gemacht. In deutschen Übersetzungen wurde das Buch bald ein unentbehrliches Hilfsmittel der deutschen Freskomaler, vor allem für die Konstruktion perspektivischer Scheinarchitekturen. Eine Skizze von Göz, die Pozzos Ideen in deutsche Rokokoformen übersetzt, mag hier als Illustration dienen. Die römische Lernzeit bildet für die Kunst der beiden Brüder die Grundlage. Nach der Rückkehr von Rom haben die Asam im ganzen südlichen Deutschland und weit über die Grenzen hinaus die ungemeine Produktivität entfaltet, von der wir schon oben gesprochen haben. In München wie in Prag, in Innsbruck und Wahlstadt in Schlesien, in Weingarten in Oberschwaben wie in Einsiedeln in der Schweiz, in süddeutschen Kirchen zu Freising, Regensburg, auch in Schlössern wie Schleißheim, Mannheim, Bruchsal und Alteglofsheim finden sich Hauptwerke von Cosmas Damians Hand.

Münchner Schule Cosmas Damian Asam hat sich bald, wie wir hernach sehen werden, in der Freskomalerei seinen eigenen Stil errungen. Die künstlerische Provenienz von der römischen Schule hat er, wie sein Bruder, der Berninis Bahnen folgte, niemals verleugnet. Aber viele Gleichheiten sind Ausdruck der Zeitstimmung. Das barocke, monumentale Pathos bedingte von selbst formale Ähnlichkeiten. Reminiszenzen an römische Eindrücke finden sich nur in Frühwerken. Im Fresko ist der Aufbau meist aus der räumlichen Situation entwickelt und so selbständig, daß an eine direkte Einwirkung von außen gar nicht gedacht werden kann.

Im ganzen südlichen Deutschland ist mit dem Wirken der Asam zu rechnen. Durch Cosmas Damians Schüler, Matthäus Günther, ist in der Augsburger Freskomalerei ihre Art bis in die Spätzeit hinein lebendig geblieben, durch Thomas Scheffler, der in Schönbornschen Diensten stand, ist sie auch am Rhein verbreitet worden. In München hat Johann Baptist Zimmermann (1680—1758) der Asam Erbe übernommen. Seine Bedeutung liegt auf kunstgewerblichem Gebiet. Er stammt aus der Wessobrunner Stukkatorenschule, hat als Stukkator ländliche Kirchen verziert, bis ihn der Hof nach München berief. Dort fand er sich unter Cuvilliés' Anleitung in das höfische Rokoko hinein, bereicherte sogar die formensichere Ornamentik mit naturalistischen Motiven. Seine Fresken (in Dietramszell, Schäftlarn, Berg am Laim, Andechs, Weyarn, Wies bei Steingaden, Ingolstadt Franziskanerkirche, Waldsee, Seligental bei Landshut, Prien, Sießen bei Saulgau, Steinhausen bei Schussenried, Schloß Nymphenburg) sind leichte dekorative Kompositionen, farbenfreudige, lichte Phantasien. Sie suchen nicht durch theologisch grüblerische Tiefsinnigkeit des Inhaltes zu erbauen, sondern nur in leichter Verständlichkeit des Inhalts die hellen Räume zu schmücken. Von selbst gewinnt die höfische Verfeinerung der Rokokozeit Einfluß, sie färbt die schwere Theatralik der Barockzeit zu weltlicher Eleganz. Ein anderer unter den Münchner Meistern, Nikolaus Stuber (um 1680—1749), war vor allem in Bauten Cuvilliés', dann in den Kirchen von München (Hl. Geistkirche), Mergentheim (1734) und Würzburg (Neumünster 1736) tätig. Zusammen mit den Asam hat er in Italien gelernt, wo bezeichnenderweise Pietro da Cortona sein Vorbild geworden ist. Der Einfluß Cortonas wirkt noch in Stubers Hauptwerk, den Deckenbildern des Brühler Schlosses (1731—32) nach. Bei diesen ist das figurale Hauptbild wenig verkürzt, ohne Zuhilfenahme von Architekturen in der Diagonalansicht aufgebaut; nur am Rande sind zur Überleitung ineinander verschobene Architekturen,

Giebelstücke, Sockel und Kartuschen hingesetzt, die ganz in Unteransicht gesehen sind. Die Fresken sind in Farbengebung und Zeichnung gewandt, haben aber nicht die zwingende Kraft wie die Asams. In der sprunghaften, flackerig-kontrastvollen Buntheit erfüllen sie ihre Aufgabe, die Auflösung der Decke, mit Leichtigkeit. Nach Stuber war in Brühl Adam Schöpf tätig (1702—1772), der in Straubing geboren ist, wo er auch bis etwa 1738 wirkte. Hernach lebte er längere Zeit in Prag, dann am Rhein und seit 1753 wieder in München. Seine wichtigsten Werke sind die erwähnten Fresken in Brühl (1748 f.), vor allem die Decke im Musiksaal, die durch die schwungvolle Leichtigkeit der Zeichnung die kecke Farbigkeit bei stärkerer Vereinfachung der Komposition an Wirkung Stubers Fresken noch übertrifft. Für den Münchner Hof und die bayrischen Klöster arbeitete auch Balthasar Augustin Albrecht (1687—1765), der viele Altarblätter und Bildnisse hinterlassen hat; von seinen Fresken sind die in der Münchner Residenz hervorzuheben. Aus dem bayrischen Schwaben kam Johannes Zick (1702—1762) nach München, der dann 1749 nach Würzburg zog. Sein Hauptwerk, die Deckenfresken im Schloß Bruchsal (1751—54) stehen an formaler Geschlossenheit und stilistischem Schwung gegenüber anderen Werken der Zeit zurück, aber im wichtigsten Punkte, der Verknüpfung mit dem Raum, der Verbindung mit der Gesamtdekoration stellen sie einen Schlußpunkt der Entwicklung dar, bilden sie die endgültige Lösung eines Problems, das die Zeit beschäftigte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fehlte es in München an führenden Talenten. Der damals am meisten beschäftigte tüchtige Freskomaler Christian Wink (1738—97; Hauptwerke in Loh bei Straubing 1768, Schleißheim, Bettbrunn 1777, Schwindkirchen 1784, Hörgertshausen 1790) führt die illusionistische Deckenmalerei zum Klassizismus und bildet so eine stilgeschichtliche Parallele zu anderen Malern der Spätzeit, dem Tiroler Martin Knoller und Januarius Zick, dem Sohne Johannes Zicks, dem letzten deutschen Großmaler. Anregungen von Zimmermann (das Chorfresko in Reichersberg in Österreich erinnert an Zimmermanns Deckenbild in Berg am Laim) und Amigoni finden sich in Winks Frühwerken. Das formale Schema des Rokokofresko behält er bei, er mischt aber in den Illusionismus, den Forderungen des veränderten Zeitgeistes folgend, naturalistisch getreue Typen, er zerstört das Visionäre, indem er das Fresko wie ein Tafelbild behandelt, und in seinen letzten Werken übernimmt er auch die klassizistische Regelmäßigkeit des Aufbaues.

Münchner Schule

Niederbayern Im östlichen Altbayern, in der Gegend von Passau bis Salzburg kreuzt sich der Einfluß der Münchner Schule mit der österreichischen Barockmalerei. Neben den erwähnten Münchner Malern wie Wink, Stuber, waren, um einige Namen zu nennen, Bartolomeo Altomonte, Heindl, der Tiroler Josef Schöpf tätig. Einige lokale Größen verdienen Beachtung, die Mitglieder der Straubinger Familie Merz, der handwerklich tüchtige Rauscher und der Burghauser Johann Nepomuk della Croce.

Augsburger Schule Augsburg war im 18. Jahrhundert die Zentrale des deutschen Kunstgewerbes; dort bestand auch die größte Schule kirchlicher Freskomaler. Der älteste unter den selbständigen Künstlern, Johann Georg Bergmüller (1688–1762) hat in München bei Andreas Wolff gelernt und sich hernach angeblich in Rom bei Carlo Maratta weiter gebildet. Der Anschluß an die römische Schule ist bezeichnenderweise auch bei ihm verbürgt. Seine ersten Fresken sind mehr zeichnerisch behandelte, etwas süßlich und hart kolorierte Kompositionen von akademischer Klassizität. Der Nachdruck liegt auf dem Figürlichen, die architektonischen Konstruktionen sind selten. Erst in späterer Zeit, wie in den Fresken zu Ochsenhausen, wird er volkstümlicher, farbenfreudiger; er steigert nach dem Brauche der gleichzeitigen Rokokokunst die dekorative Wirkung durch prunkvolle Aufmachung und durch genrehaftes Detail. Von seinen vielen Schülern ist ein ausgezeichnetes Talent Johann Holzer (1709 bis 1740), der in jungen Jahren gestorben ist. Er hat zuerst in Straubing bei Joseph Anton Merz, hernach, seit etwa 1730, bei Bergmüller gelernt. Fremde Anregungen finden sich auch in seinen Werken. Der Einfluß Amigonis wurde schon erwähnt. Die tändelnden, graziösen Gesellschaftsstücke auf den prächtigen Entwürfen für Fächerdekorationen, die hier abgebildet sind, scheinen Erfindungen Watteaus nachgebildet zu sein, die Holzer vielleicht aus Stichen kannte. Trotzdem ist er einer der besten und originellsten Meister. Das Fresko in St. Anton bei Partenkirchen, das einzige, kirchliche Fresko, das von ihm erhalten geblieben ist, ist eines der schönsten dieser Zeit. Die perspektivische Verkürzung der gemalten Architektur, eines Kuppelaufbaues in deutschbarocken Formen, ohne fühlbaren Anklang an italienische Vorbilder, ist mit Leichtigkeit gelöst. Die Zeichnung ist ungewöhnlich sicher und frei, die Modellierung ist weich und zugleich plastisch voll. In der farbigen Behandlung wird man an die Venezianer erinnert, die erst später Gleichartiges geschaffen haben. Es ist nicht unwichtig darauf hinzuweisen, daß Holzers Tätigkeit in den Anfang der dreißiger Jahre fällt, lange bevor Tiepolos Ruhm nach Deutschland gelangte. Über

seinen Werken hat ein Unstern gewaltet. Seine Hauptwerke, die Fresken in Münsterschwarzach, sind zerstört. Von den vielen Fassadenmalereien an Augsburger Häusern ist nur ein Teil im Entwurf auf uns gekommen, für den Rest müssen Nilsons elegante Stiche Ersatz bilden.

Den Aufschwung der Augsburger Freskomalerei zu ihrer breitesten Entfaltung brachte die Wirksamkeit Matthäus Günthers (1705—1788). Günther hat in München bei Cosmas Damian Asam gelernt und sich 1731 in Augsburg selbständig gemacht. Im Formalen ist er von Asam abhängig; nur ist sein Temperament leichter, seine Natur zarter, sensitiver, und so tritt er mit anderem Blick an die gleichen Aufgaben heran. An Großzügigkeit hat sein Freskenstil allerdings schon verloren. Wo Asam mit dramatischer Kraft gestaltet, da empfindet Günther lyrisch-sentimental. Er ist anmutiger, weicher, sucht nicht die bewegten, pointierten Handlungen, sondern beherrschte Ruhe im Ausgleich der Kontraste. Seine Gestalten sind gemäßigter in der Bewegung, zierlicher, nervöser, erregt, die Gebärden sind mehr zugespitzt. Die Formen sind eigenwilliger, kapriziöser. Das gesellschaftliche Ideal der Rokokozeit, das in Stichen Allgemeingut geworden war, gewinnt Einfluß auf den Apparat der religiösen Typen bei Matthäus Günther ebenso wie bei dem Bildhauer Ignaz Günther, der in vielen Punkten eine parallele Erscheinung genannt werden darf. Die Eigenschaften des Temperaments machen Matthäus Günther zum eigentlichen Maler des Rokokos in der süddeutschen Freskomalerei. Seine frühen Fresken sind ohne Asams Vorbild nicht denkbar. In der Erfindung, in der Anwendung des Illusionismus bringt er nichts Neues. Mit großen Figuren füllt er die Fläche, die elastischen Architekturen dienen mehr zur Erleichterung der Komposition. Die Farbe hellt sich auf, sie wird kühler, silberiger, die Figuren sind an den Rand gedrängt, oft als Zuschauer im Zeitkostüm bei einer Handlung gleich dem Zuschauer in der Kirche. Das Visionäre verliert sich mehr und mehr und folgerichtig wird auch der Illusionismus etwas gemildert. Von selbst stellt sich eine gewisse Auflockerung in der Verteilung der Gruppen ein. Inhaltlich drängen sich neben Szenen mit prunkvoller Aufmachung volkstümliche Motive vor, und nur in wenigen Werken überwiegt die gelehrte, spitzfindige Allegorie. Die Veränderungen sind typisch für die gesamte Malerei; bei Günther treten sie in besonders charakteristischer Weise hervor. Die Entwicklung geht so konsequent vor sich, daß man, um den Unterschied gegenüber Asam zu erklären, nicht an den überwiegenden Einfluß Tiepolos zu denken braucht. Günther

Augsburger Schule war auch niemals in Italien. Die gesamte Entwicklung der Kunst des 18. Jahrhunderts ist in Italien, wie in Frankreich und Deutschland ähnlich. Die Veränderungen der Zeitstimmung, die den Übergang vom Barock zum Rokoko charakterisieren, den Übergang vom dramatischen Pathos zur verfeinerten Beseelung, zeigen sich in der ganzen Kunst, in der Malerei wie in der Skulptur. Günther war einer der produktivsten Meister Süddeutschlands. Während einer fünfzigjährigen Tätigkeit hat er fast Jahr für Jahr größere Fresken gemalt, von denen die in Amorbach (1745), Wilten (1754), Stuttgart (Residenz 1754), Indersdorf (1755), Sünching (1761), Rott am Inn (1763), Aldersbach (Bibliothek 1760), Augsburg (Kongregationssaal 1765) zu den besten gehören. Die Leichtigkeit des Schaffens ist ihm bis zum Ende geblieben. Mit rastlosem Eifer ist er den vielen Aufträgen nachgekommen; allerdings ist der künstlerische Wert seiner Fresken ungleichmäßig.

Die gleiche nervöse Zierlichkeit und formensichere Eleganz zeigen auch die Werke anderer Augsburger Maler. Gottfried Bernhard Göz (1708–74), der Schüler Bergmüllers, verwendet oft Architekturen, die reicher sind als die Pozzos, er quält sich mit Themen voll allegorischer Grüblerei, er will gern sein historisches Wissen und seine theologischen Kenntnisse demonstrieren und überladet so seine Fresken mit wilden Erfindungen. Während er als Zeichner, in den Entwürfen für Fresken und Stiche, künstlerisch Bedeutendes schafft, ist er in den ausgeführten Fresken ungleichwertig. Die Gemälde sind oft überhäuft mit Einzelheiten, die in kunstgewerblichen Arbeiten am Platze sind, und wirken so unruhig und kleinlich. Wo sie intakt erhalten sind, wie in Meersburg (Schloßkapelle 1741, und Sommerpavillon), Neubirnau, Salem (Kloster), im Treppenhaus des Klosters Schussenried, in Regensburg (St. Cassian und Chor der Alten Kapelle), Schloß Leitheim bei Donauwörth und Amberg (Salesianerinnenkirche 1758), da bringen sie gerade durch die flimmerige Lebhaftigkeit die Auflösung der Decke hervor, die in der Absicht der Architektur lag. Klarer ist Johann Wolfgang Baumgartner (1712–61), der in Bergen (1756–59), Kobel (1758) und Baitenhausen (1760) gute, farbig reizvolle Fresken geschaffen hat. Er hat sich, wie Göz, auch durch glänzende Vorlagen für Stiche einen Namen gemacht. Der bereits erwähnte Thomas Scheffler (1700–56), der Schüler Asams, war zwar nur vorübergehend in Augsburg, muß aber, wie Joseph Mages (1728–69; Fresken in Altomünster 1768, Hard 1769, Oberschönefeld 1768, Laimering), der in Imst geboren ist, zu den Augsburgern gerechnet werden. In bayrischen und schwäbischen

Landkirchen (Totenweis 1737, Morenweis 1737, Haunstetten 1742, Landsberg 1754, Türkenfeld 1754), in Mainz, Heusenstamm (1741), Ellwangen (1727), Dillingen (1750–51) und Trier (Paulinuskirche 1745–47) sind Schefflers Fresken, die selten das Maß tüchtiger Handwerklichkeit übersteigen. Mit dem Nachfolger Günthers im Direktorium der Augsburger Stadtakademie, Joseph Huber (1737–1815) schließt in der Zeit des Klassizismus die Schule. Der Übergang vollzieht sich auch hier wie in München, wie überall. Das illusionistische Schema wird zwar noch beibehalten, mit der Vereinfachung des Inhaltes gewinnt aber die Einzelfigur an Bedeutung, rein formale Probleme drängen sich in den Vordergrund, und allmählich kehrt die Komposition von selbst zur ruhigen Tektonik zurück. *Augsburger Schule*

Neben der Hauptstadt wuchsen in den einzelnen Residenzen der Fürstäbte und Reichsstädte einzelne Malerschulen empor. In Eichstädt lebte Johann Michael Franz, von dem wir bisher nicht mehr wissen, als daß er ausgezeichnete Fresken im Eichstätter Schloß und in Hirschberg gemalt hat. In Kempten war Franz Hermann (1692–1769) der einflußreichste Künstler. Er hatte vor allem das südschwäbische Gebiet in Beschlag genommen. In Donauwörth war Johann Baptist Enderle (1724–98) tätig, der später auch nach Mainz berufen wurde. Ein ländlicher Maler mit allen Vorzügen und Schwächen, die Talent und Autodidaktentum verleihen. Gewandt in der Bewältigung großer Flächen, pedantisch in der Einzelkomposition, flüchtig in der Behandlung des Details, bäuerlich im farbigen Geschmack und zugleich raffiniert in der dekorativen Zusammenstimmung der matten, gobelinartigen Aquarelltöne seiner Fresken sucht er bald durch naive Volkstümlichkeit, bald durch prunkende Gelehrsamkeit zu wirken. Aus Lauingen kam der tüchtige Johann Anwander (1714–70) bis nach Franken (Bamberg). Seine frühen Werke und seine mit Sicherheit komponierten Skizzen verdienen den Vorzug vor den allzu durchdachten Werken der Spätzeit. Selbst der kleine Ort Weißenhorn im bayrischen Schwaben durfte sich in der Zeit des Rokokos einer eigenen Malerschule rühmen. Franz Martin Kuen (1719–71) ist ein Schüler Bergmüllers, von dem er auch ein gut Stück akademischer Glätte übernommen hat. Er ist vor allem ein Zeichner von hoher Begabung, von seinen Skizzen gehören manche zu den reizvollsten Werken des bayrischen Rokoko. Sein Schüler und Nachfolger Konrad Huber von Weißenhorn (1752–1830), ein sehr produktiver Meister, der in Schwaben und Franken tätig war, bildet stilistisch wieder eine Parallele zu dem gleichnamigen Augsburger. Seine Fresken voll satter Farbenpracht sind noch *Lokalschulen*

Lokalschulen im spätesten 18. Jahrhundert illusionistisch aufgebaut. Nur in der klaren Anordnung der Einzelgruppen und in der plastischen Modellierung der Einzelfigur ist der Geist des Klassizismus schon lebendig.

In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts haben auch einige Tiroler, die Zeiller, Martin Knoller und Joseph Schöpf, mit bedeutenden Einzelschöpfungen auf bayrisch-schwäbisches Gebiet übergegriffen; weiteren Einfluß hatte ihr Schaffen nicht. Den Lechtaler Jakob Zeiller darf man zu den Bayern rechnen. Er hat besonders viel der Förderung Johann Michael Fischers zu danken, in dessen Kirchen wie Ottobeuren, Fürstenzell, Benediktbeuren und Bichl sich Fresken von seiner Hand befinden. An künstlerischem Wert steht sein großes Hauptwerk, das Kuppelbild in Ettal, gegenüber den kleineren Arbeiten weit zurück. Der Hinweis auf die wichtigen Namen, der viele Lokalmeister gar nicht berücksichtigt, mag hier genügen. Der Reichtum an künstlerischen Kräften allein zeigt schon, wie sehr die ganze Kunst im Volke verankert war. Noch nie hat der Begriff Volkskunst im guten Sinne des Wortes richtigere Bedeutung gehabt, wie in der Rokokozeit.

Malerische Poetik So sehr auch das technische Können dieser Großmaler, die Virtuosität in der Bewältigung der riesigen Flächen, die Leichtigkeit des Schaffens zur Bewunderung zwingt, es ist schwer zum Verständnis ihrer Werke und damit zur ganzen Kunst in ein richtiges Verhältnis zu gelangen. Man ist zu leicht geneigt, diese Fresken nur als Dekorationen aufzufassen, die den Maßstab individueller Kunstwerke nicht vertragen. Dem widerspricht nicht nur das Maß von geistiger Arbeit, das in Entwürfen und Einzelskizzen zu vielen Fresken niedergelegt ist, dem widerspricht die Bedeutung, die diesem Zweig der Malerei die Zeit selbst beilegte, dem widerspricht auch die Wichtigkeit des Inhalts, die uns durch alte Programme und literarische Tradition erschlossen wird. Der Inhalt der Fresken galt alles, erst in zweiter Linie kam die künstlerische Form. Und der Inhalt leidet, wie die gleichzeitige Literatur, an dem Schwulst. Die bilderreiche Paraphrase des Themas, die geschraubte epische Technik sind für die Malerei ebenso wichtiges Kunstmittel wie für die Dichtung. Die „poetischen Gedanken“ waren für das profane Fresko eine unentbehrliche Voraussetzung. In dem ausführlichen Programm, das Tiepolo für den Speisesaal der Würzburger Residenz vorgelegt wurde, wird nach einer bilderreichen Inhaltsangabe unter ausdrücklichem Hinweis auf Vorbilder der antiken Literatur die Forderung aufgestellt, daß der „Pensel“ den Inhalt „auf boëtische Art auszudrücken“ habe. Johannes Zick hat seine Bruchsaler Fresken in einer

gedruckten Erklärung „poetische Gedichte“ genannt. Die Dichtkunst gewinnt Einfluß auf die bildende Kunst, sie wird Vorbild in der Darstellung des Inhaltlichen, in den Ausdrucksmitteln, im bildlichen Gebrauch der Sprache, in der Metaphorik, Personifikation, Allegorie, in den Digressionen, die zum literarischen Gemeingut gehörten, ja sogar im Aufbau, in der Verwendung des Götterapparats, in den parallelen Aktionen, dem Spiel auf Erden und Gegenspiel im Jenseits, in der Duplizität der Handlungen, der übernatürlichen Erscheinung und dem epischen Vorgang. Die Grenzen zwischen bildender Kunst und Poesie sind schwankend in einer Zeit, der erst Lessing, vom klassizistischen Standpunkt aus, neue Gesetze festlegen mußte. Dazu kommt die allgemeine deutsche Vorliebe für mystische Dunkelheit des Inhaltes, für eine krause Überladung mit Motiven, für spitzfindige Grübelei, wodurch die künstlerische wie die inhaltliche Form in gleicher Weise belastet wurde. Die Wahl des Inhaltes aber stand dem Künstler der Barockzeit bis in das späte Rokoko hinein meistens nicht frei, das Thema wurde ihm gewöhnlich in einem ausführlichen Programm vorgelegt und dieses Programm ging so ins Detail und war so mit allegorischen Beziehungen überladen, daß man sich wundern muß, wie ein Maler unter Beobachtung aller Prämissen überhaupt noch eine gute Dekoration schaffen konnte. Kuen hat, um ein Beispiel anzuführen, in dem Deckenfresko des Wiblinger Bibliotheksaales das System der Scholastik verarbeitet und in der Gegenüberstellung der christlichen und heidnischen Wissenschaft die Geschichte der Philosophie nach dem Wissen des 18. Jahrhunderts entwickelt. Das Verständnis des Freskos erfordert ausgedehnte theologische Kenntnisse, wobei dann immer noch die damalige Stufe der theologischen Wissenschaft zu berücksichtigen ist. Nicht minder spitzfindig inhaltsreich ist Matthäus Günthers Fresko im Bibliotheksaal des Klosters Adlersbach, in welchem die Verdienste des Benediktenordens um die Wissenschaft geschildert sind, oder Franz Hermanns Deckengemälde ähnlichen Inhaltes in der Bibliothek zu Schussenried. Auf der hier abgebildeten, weniger komplizierten Skizze von Göz sind die fünf Sinne und die Temperamente, personifiziert durch Figuren im Zeitkostüm, mit mythologischen Vorbildern in eine einheitliche Allegorie verschmolzen. Die inhaltlichen Beziehungen sind namentlich in klösterlichen Bibliotheken oft noch in den Freifiguren an den Brüstungen und in den figürlichen Verzierungen der Decke fortgesponnen, so daß der ganze Raum mit einem Gewebe tiefsinnig-gelehrten, dunkeln Inhaltes umstrickt. Erst in der späteren Rokokozeit wird meist auch die Er-

Malerische Poetik

Kirchliche Themen findung des Stoffes dem Wissen des Malers anvertraut. Der jüngere Zick hatte Grund, seinem Auftraggeber gegenüber sich der Kenntnisse in der Poesie zu rühmen.

In den kirchlichen Fresken ist der Inhalt mehr vereinfacht, wie auch die Zahl der Themen reduziert ist. Die schwulstige, pathetische Bildersprache des römischen Barocks wurde durch die Asam in die süddeutsche Kunst eingeführt und blieb dann lange wirksam. Die Fresken der Rokokomaler sind schlichter, inniger und gemütvoller. Die Themen der kirchlichen Malerei erfahren eine Beschränkung. Das wichtigste Thema der älteren Zeit, das Leben und Leiden des Heilands, wurde nicht mehr so häufig gewählt; bevorzugt wurden Stoffe, die in der Inszenierung eine mächtige Entfaltung rauschenden Prunkes zuließen, wie die Anbetung der Könige, Christus im Tempel, die Anbetung der Hirten, das Pfingstfest. Dagegen kam der Marienkult noch mehr in Blüte. Aber selten, daß Maria als schlichte Gottesmutter mit der Innigkeit des Mittelalters gefeiert wurde. Als Königin des Himmels thront sie in der Schar der Heiligen, als Vermittlerin zwischen Gott und der Welt, wie sie das Licht des Glaubens in alle vier Weltteile hinüberleitet, hat sie Asam in Ingolstadt verherrlicht. Das triumphale Wesen der nachreformatorischen Kirche äußert sich noch in der Barock- und Rokokozeit in dieser Verherrlichung Mariens. Als Immakulata siegt sie über den bösen Feind, und vor allem beliebt ist die Darstellung ihres höchsten Triumphes, die Aufnahme in den Himmel. Die alttestamentlichen Vorbilder, wie Esther und Ahasver, Abigail bittet bei David für Nabas, Judiths Triumph über Holofernes haben Matthäus Günther, Göz und Enderle wiederholt dargestellt. Die Bilder aus der lauretanischen Litanei gaben weiteren Stoff zur Ausgestaltung, wozu dann noch die Wunder Christi und sogar der typologische Gedankenkreis des Mittelalters wieder verwendet werden.

Auch wenn das Leben der Heiligen geschildert wurde, bildete die Glorifikation den Schluß, in kleineren Kirchen war die Glorifikation des Titularheiligen das Hauptbild. Die strahlende Gloriole, der glitzernde Sternennimbus sind jetzt für Malerei und Plastik ein fester Faktor, mit dem der Künstler rechnen muß. Erst das spätere Rokoko bevorzugte das Fürbitterbild. Der Sieg über die Ketzerei, der Sturz des Teufels durfte in keiner Kirche fehlen. In Klosterkirchen boten Schilderungen des Lebens und der Wirksamkeit der großen Ordensstifter wie St. Bernhard, St. Norbert, St. Franz Sales, dann der Kirchenväter, vor allem St. Augustinus, Gelegenheit, den Sieg über Ketzerei und Irrglauben einzuflechten. Wie die häßlichen Figuren der

Profane Themen

Verdammten, mit verzerrtem Körper und grausigen Zügen, vom Blitze getroffen werden und in unabwendbarem Sturze über den Rahmen des Bildes vorquellen, die kontrastvolle Gegenüberstellung des himmlischen Friedens und der Qualen der Hölle ließ sich kein Maler entgehen. Auch das Leben von St. Johann Nepomuk gehörte zu den populärsten Themen, da sein Martyrium einen Triumph der Religion bildete.

Ungemein verschiedenartig sind die Inhalte der profanen Stoffe bei der großen Beliebtheit, die die dekorative Malerei in der Zeit genoß. Überall wollte man Farben sehen. Am Bauernhause und am Stadttor, am Hause des wohlhabenden Bürgers und im Adelsschloß, in den guten Zimmern des reichen Geschäftsmannes, in den Prunkräumen des Klosters und in den Sälen der fürstlichen Residenz, überall fand die Freskomalerei reiches Feld. Die große, repräsentative Malerei ist es, die der Entwicklung die Bahn vorzeichnet. In der Themenwahl dieser profanen Dekoration merkt man je nach den Entwicklungsstadien der barocken Malerei einen Unterschied. Der Barock bevorzugt Stoffe der antiken Mythologie, ohne daß zumeist eine besondere Absicht in der Auswahl, eine feste Beziehung zum Zweck des Raumes erkennbar wäre, wenn nicht gerade die Zweckbestimmung des Baues selbst das Thema nahelegt. Warum für das Jagdschloß Lustheim bei Schleißheim Szenen aus dem Sagenkreise der Diana gewählt wurden, ist ohne weiteres zu erkennen. Alle Fresken bilden hier einen Zyklus, der über die verschiedenen Räume verteilt ist. Weniger klar ist, warum in den Sälen zu Schleißheim Darstellungen aus der Ilias und Aeneis sind, warum für die kleineren Räume dieses oder jenes mythologische Thema genommen wurde.

Im späten Barock und in der Zeit des Rokokos wird es mehr die Regel, daß der Inhalt des Deckengemäldes mit der Bestimmung des Raumes in engen Zusammenhang gebracht wird. Es ist leichter zu erraten, warum Amigoni den Saal der Badenburg mit einem Anbruch des Tages geschmückt hat, weshalb für einen Speisesaal ein Göttermahl, für eine klösterliche Bibliothek eine Allegorie der theologischen Wissenschaft gewählt wurde. Einige Themen gehören zur Mode. Als in der Rokokozeit die große Gesellschaft von der Residenz auf das Land flüchtete und die Bukolik des Schäferlebens in der Literatur wie in der bildenden Kunst ihren Einzug hielt, wurde es üblich in Lustschlössern der Fürsten, in den ländlichen Adelssitzen die Freuden des Landlebens, die Genüsse, die das Land im Wechsel der Jahreszeiten bietet, in mythologischen Allegorien zu verherrlichen. Das Thema, das an sich ja viel älter ist, das seit den Caracci in der italienischen Malerei heimisch war, hat im

Profane Themen deutschen Fresko immer neue Interpretation gefunden. Am meisten kam den Absichten des höfischen Geistes, der die Bauten selbst zur Verherrlichung des eigenen Namens aufrichtete, die höfische, barocke Historie entgegen, die in den Stiegenhäusern und großen Repräsentationsräumen mit Darstellungen berühmter Ereignisse aus der Geschichte des Staates, des Bistums, des Fürstenhauses anhebt und in der Huldigung des regierenden Fürsten, in der poetischen Glorifikation gipfelt, die in einer inhaltlichen Folge die ganze ruhmreiche Entwicklung bis zur Gegenwart umspannt, sogar die Zukunft in den Rahmen einer apotheotischen, tiefsinnig-krausen Epopöe verknüpft.

Die Allegorie In dieser poetischen Historie — und damit kommen wir zur formalen Behandlung des Inhaltlichen — konnte die Malerei in der bildlichen Darstellung aller metaphorischen Erfindungen schwelgen, die in der gleichzeitigen Poesie Allgemeingut geworden waren. Wie im antiken Epos wird der ganze Götterapparat aufgeboten die Geschicke des Staates zu gutem Ende zu leiten, heidnische Götter und Heilige, christliche Tugenden, Personifikationen und antike Sagenfiguren wirken nebeneinander. Mythologie und Zeitgeschichte sind in lustiger Allegorie verbunden. Die Allegorie, schon seit Rubens' Zeit die kolossale Prämisse aller damaligen Kunst, wie Jakob Burckhardt sie nennt, beherrscht als konventionelle Sprache auch die malerische Poetik der Rokokozeit. Durch gelehrte, für den Maler zurecht gemachte Ikonologien (von Cesare Ripa bis Cochin) wird sie zum festen Bestand der allgemeinen Bildung. Ihre Verwendung im Deckengemälde entspricht dem gleichzeitigen Gebrauche in der Literatur; nach der spitzfindigen Kompliziertheit im späten Barock und in der Zeit des Rokokos wird sie immer klarer, einfacher, verständlicher, aber auch immer nüchterner, frostiger, lebloser, bis sie in der späten Rokokozeit in mythologischer Personifikation endet. Schon der junge Zick hat gerne abstrakte Begriffe, wie die Gerechtigkeit, mit klassizistisch gelehrter Weisheit umkleidet. Winckelmann hat der Allegorie durch Zurückgehen auf die antiken Quellen durch die Auswahl der Beispiele aus der „alten, sowohl heroischen als wahren Geschichte, aus welcher ähnliche Fälle, die auf die vorzustellende Begebenheit, oder die auf den Ort, wo sie stehen sollen, ein Absehen haben“, genommen werden sollten, sowie durch Ausdeutung symbolischer Embleme neues Leben zu geben versucht; aber in der Zeit des Klassizismus ist sie allmählich verschwunden. Goethe ließ nur mehr das Symbolische gelten. In der klaren Sachlichkeit der Zeitstimmung hat die Metaphorik aufgehört.

Im Rokokofresko wird selbst die inhaltliche Anordnung gerne in einer freien Art behandelt, die an die gekünstelte Strophengliederung der höfischen Lyrik erinnert. Die Disposition der einzelnen Gruppen und Szenen, deren inhaltliche Abfolge nach Einleitung, Themengliederung ja oft aus den erhaltenen Programmen bekannt ist, ergibt einen Rhythmus, den man mit einem kunstvoll verschlungenen Strophenbau vergleichen kann. In der süddeutschen Kunst ist die Allegorie nicht immer zu der grüblerischen Überladenheit ausgebaut worden, die Johannes Zicks Bruchsaler Fresken schwer genießbar, die die großen Fresken in österreichischen Klöstern erst durch die erhaltenen Programme verständlich macht. Das barocke Pathos, das mit drastischen, einfacheren Mitteln arbeitete, herrschte auch hier lange vor, bis die Rokokozeit die Empfindung verfeinerte. Jede Zeit empfand anders. Wir illustrieren dies durch zwei Beispiele der gleichen Schule aus verschiedener Zeit, die in der verschiedenartigen Behandlung des gleichen Themas den Wandel von der inhaltlichen Umschreibung zur größeren Vereinfachung, vom rauschenden Prunk zur Verfeinerung zeigen.

Poetische Gestaltung des Inhalts

Das Fresko von Cosmas Damian Asam im Saale des Schlosses Alteglofsheim ist von 1730. Der Lichtgott Apoll erscheint auf dem Sonnenwagen in Begleitung der Musen. Die geschäftigten Horen eilen ihm voran, vor den Strahlen der Sonne bedeckt sich die Nacht mit einem Schleier, und die Gewalten der Finsternis weichen zurück. Mars steckt das Schwert in die Scheide, um sich ganz Venus' Reizen zu widmen und Minerva eilt herbei: Friede ist da, das Reich der Musen ist angebrochen, jetzt ist es Zeit, das Leben zu genießen. Eine schwulstige Einleitung, die ausholt wie zu einem gewaltigen Epos, nimmt im Bilde den breitesten Raum ein; das inhaltliche Hauptthema, die Schilderung der Genüsse des Landlebens, ist in kleinen Strophen behandelt. So entsteht eine Duplizität der Handlung: ein idealer Vorgang wird mit kleineren, epischen Szenen verflochten, die ebenfalls allegorisch umkleidet, aber doch inniger im unmittelbaren Verhältnis zur Natur verankert sind. Beide nur inhaltlich, durch poetische Kausalität, als Wirkung und Folge verbunden, an sich getrennt, wie die parallelen Szenen des barocken Theaters. In den Eckgruppen sind zwei Themen kunstvoll ineinander verwoben, die vier Jahreszeiten und die Freuden des Landlebens. Flora stützt sich auf ein Blumengewinde, in das mutwillig Zephir hineinbläst. Diana badet sich mit den schäkernden Nymphen in einer Kaskade, Pomona, mit Früchten beladen, hört auf das Liebesgeflüster ihres Galans. Neben ihr

Beispiel: Asams Fresko in Alteglofsheim

Poetische Gestaltung des Inhalts

schläft eine Bacchantin, und Amor lehnt sich auf einen die Syrinx blasenden Faun. Ein Jäger im Pelz mit Asams Gesichtszügen freut sich beim Weine über seine Jagdbeute und bemerkt mit Unwillen, wie ihm der Winter zornig den Schnee zubläst. In trockener Prosa klingt das nüchtern. Wollte man dem Inhalte eine dem Geiste der Zeit und der bildlichen Umschreibung gleichwertige Form geben, müßte man ihn etwa in die zierlich geflochtenen, der Schäferbukolik der Schlesischen Dichterschule nachempfundenen Verse von Arno Holzens Daphnis kleiden. Als Flächendekoration, die sich wie die Umrahmung in der unregelmäßigen, höchst geschmackvollen Verteilung der Akzente, der Pointen, gefällt, will das Fresko in erster Linie wirken. Die illusionistische Wirkung ist mit Absicht vernachlässigt; nur die Eckgruppen in den Diagonalen sind verkürzt, die Mittelgruppe liegt in der Sehebene. Mit ungemeiner Sicherheit, mit müheloser Leichtigkeit ist die Fläche gefüllt. Die Formen haben noch barocke Schwere, aber in der Grazie einzelner Figuren, wie der Musen mit den mondänen Gesichtern, den Rokokofrisuren, den rassigen Körpern, deren Reize nur mangelhaft ein Schleier verhüllt, zeigt sich schon der leichtere Geist einer Zeit, die die Mythologie mit ihren eigenen Augen sieht. Die Farben schwelgen in den Randfiguren in der Fülle klangvoller Töne und sind in der Mitte auf das feinste abgestimmt; die im Lichte verschwimmenden Horen haben die zartesten Nuancen.

Beispiel: Günthers Fresko in Sünching

Günthers Deckengemälde gleichen Inhalts im großen Saale des Schlosses Sünching ist von 1761; das Bild ist also nach Tiepolos Würzburger Fresken entstanden. Die länglich rechteckige Fläche hätte sich auch für eine einheitliche Szene in völliger Unteransicht mit friesartiger Aneinanderreihung der Randfiguren geeignet, wie auf Tiepolos Fresko im Stiegenhause des Würzburger Schlosses. Günther behält hier die Unteransicht bei, löst aber zugleich die Fläche nach dekorativen Gesichtspunkten auf. Er gruppiert, wie Asam in Osterhofen, die Figuren in Pyramidenform über den einzelnen Seiten. Die Gesamtfläche wird dadurch in vier Dreiecke zerschnitten, die aber ungleich sind, weil der perspektivische Verschwindungspunkt über der Mittelachse liegt. Der Inhalt ist der gleiche wie auf Asams Fresko. In vier gleichwertigen Strophen, ohne schwungvolle Einleitung, sind die Freuden des Landlebens im Wechsel der Jahreszeiten geschildert. In der Mitte über der einen Längsseite thront Jupiter; unter ihm lagern Venus mit Neptun, Hermes eilt mit einem Briefe fort und Ceres schüttet aus dem Füllhorn Früchte des Sommers auf die Erde herab. Am Rande kniet Herkules, ein Philosoph lehnt sich auf alte Codices, und Putten, die

Poetische Gestaltung des Inhalts

inhaltlich schon zur nächsten Gruppe gehören, balgen sich über Blumen. An den Schmalseiten folgen der Frühling; Flora nimmt sich aus dem Blumenkörbchen Girlanden, und Nymphen breiten ihre Blumengaben aus. Gegenüber der Herbst. Bacchus winkt mit dem Thyrsusstab, Mars steht neben Venus, Diana zieht graziös an einem Netze, in welchem sich eine reiche Beute von Wildbret verfangen hat. In den schmalen Zwickel über der zweiten Längsseite ist der Winter komponiert. Über den Winter mit Pelz und Mantel zieht Chronos ein Tuch; ein Greis, wohl Pluto, wärmt sich mit einem Gesellen am Feuer, während Genien aus einem Schaff Wasser schütten und Schneewolken herbeiwälzen. Die allegorische Umkleidung ist klar und durchsichtig. Sie stellt keine Probleme, sie hält sich strenger im mythologischen Rahmen als auf Asams Bild und vermeidet die Vermengung mit Zeitgeschichte. Die Duplizität der Handlung ist fallen gelassen, obwohl sie Tiepolo damals schon in Deutschland mit dem ganzen Applomb poetischer Inszenierung ausgestattet hatte. Das Pathos ist ein anderes geworden. Der Aufbau ist regelmäßig, fast streng in der Gesamtform, wenn auch zerrissen, unruhig im Detail. Die Erleichterung liegt in der Übersichtlichkeit der Komposition. Sie liegt auch in der größeren Geschmeidigkeit und in der Eleganz der einzelnen Figuren, in der einheitlichen Helligkeit der zarteren, mit farbigem Grau modellierten Töne. An malerischer Kraft hat das Fresko allerdings schon viel verloren.

Im kirchlichen Fresko ist die formale Behandlung des Inhaltlichen eine ähnliche. Eine Steigerung in der Anwendung der dichterischen Hilfsmittel war in gewisser Beziehung auch von der Entwicklung der Architektur bedingt. So lange die Aufteilung des Kirchenschiffes in Joche nur beschränkten Raum für die Deckengemälde bot, blieb auch die inhaltliche Form einfach. Als dann die einheitliche Gestaltung des Innenraumes dem Fresko die riesigen Flächen lieferte, behielt man zunächst die Verbindung inhaltlich getrennter Szenen bei, man machte, wie auf mittelalterlichen Gemälden das Nacheinander zum Nebeneinander, und erst später folgte die einheitliche, mit allen Mitteln poetischer Einkleidung ausgestattete Erzählung. Wenn Asam das Leben der Heiligen erzählt, so wird es mit dem ganzen Applomb barocker Allegorie ausgestaltet, mit symbolischen Beziehungen überladen, Personifikationen greifen handelnd ein. Mit wirksamen Kontrasten ist die Handlung zu intensivster dramatischer Eindringlichkeit gesteigert. Alle Mittel werden angewendet, um das Gemüt des Beschauers zu tiefster Erschütterung zu bringen. Das Wunder-

Poetische Gestaltung des Inhalts

bare wird naturalistisch anschaulich gemacht, die Erregung durch Schilderung des Grausamen, die nervöse Überreizung durch die Darstellung ekstatischer Vorgänge gehoben. Da man wohl weiß, daß das Übersinnliche, wie Muther sich einmal ausdrückt, desto wunderbarer wirkt, wenn es greifbar in die Wirklichkeit hineinragt, nehmen die Künstler keinen Anstoß, in die heilige Handlung anachronistische Typen aus ihrer Zeit zu mischen. Zur Illustrierung lassen wir hier zunächst, ehe wir die allgemeine Charakteristik des Inhaltlichen, der Wahl der Themen und ihrer metaphorischen Behandlung fortsetzen, ein Beispiel kirchlicher Freskomalerei sprechen.

Beispiel: Asams Fresko in Osterhofen

1732 sind die Fresken Asams in Osterhofen (Damenstift) entstanden. Das Thema zu den Gemälden ist, wie üblich, aus der Lebensgeschichte des Ordensheiligen genommen. Das Hauptbild im Schiff ist perspektivisch nach dem Mittelpunkt als Augenpunkt konstruiert, es vereinigt fünf Szenen aus dem Leben des heiligen Norbert. Die einzelnen Gruppen sind in Pyramidenform über den Seiten aufgebaut, das Ganze ist durch eine dekorative Scheinarchitektur zusammengehalten, über der das himmlische Gegenspiel regiert, die Religion, die alle Szenen zum besten lenkt. Die großen Linien der Architektur verleihen dem Bilde trotz der Beweglichkeit des Einzelnen Ruhe. An der Südseite: der Heilige predigt vor dem flammenden Kreuze den Scharen des Volkes Buße. Reumütig wirft sich ein herkulischer Sünder vor dem Kruzifixe nieder, mit ekstatisch verklärtem Blick schauen die Pilger zum Heiland empor; ein Weib wälzt sich in Krämpfen am Boden, die Hände starr ausgebreitet, und aus ihrem Munde fährt der teuflische Drache. Daneben steht stolz eine üppige Frau, sie hält ihr Kind an sich und wendet sich hochmütig ab. Die Farbe steigert die nervenerregende Spannung. Mystisch umspielen die goldenen Strahlen den dunklen Korpus des Kruzifixes. Bei der folgenden Szene, dem Einzug in Magdeburg, steht der Heilige da wie ein Kirchenfürst des 18. Jahrhunderts, mit nervösen, etwas resignierten Gesichtszügen; unter dem von lächelnden Diakonen getragenen Himmel hält er die strahlende Monstranz, den Ölzweig, und tritt auf ein Buch mit der Aufschrift: „Tancheliana haeresis.“ Ein Diakon steht predigend vor dem Volke, zürnenden Blickes, wie ein Jupiter hält er in der ausgestreckten Hand den Blitz des Glaubens, von dessen Strahl getroffen am Boden sich die Ungeheuer des Irrglaubens zitternd zusammenrollen. Bestürzung, Neugierde, bedächtiges Insichversenktsein prägt sich auf den Gesichtern der Zuhörer aus; ruhig hat sich eine Frau in bürgerlicher Tracht auf die Knie niedergelassen, ein Kavalier kauert

auf den Stufen, ein anderer setzt sich neugierig den Kneifer auf, um das interessante Schauspiel besser beobachten zu können. Ähnlich sind die psychologischen Gegensätze auf den übrigen Szenen zugespitzt. Immer verbindet sich der ekstatische Paroxismus der Gebärden mit der rauschhaften Gesamtbewegung zu unerhörter Ausdrucksgewalt. In der schwulstigen Umschreibung des Themas, der Vermischung vom Sinnlichen und Übernatürlichen, von Allegorie und Zeitgeschichte, der prunkvollen Überladung und zugleich dramatischen Pointierung, in der ekstatisch sinnlichen Weihrauchstimmung verkörpern die Fresken Asams noch ganz den religiösen Geist des gegenreformatorischen Barock. Wenn man die Theatralik, die durch die Komposition, den perspektivischen Aufbau vom Anfang an bedingt war, das deklamatorische Pathos als gegeben annimmt und das Raffinement betrachtet, mit dem die einzelnen Szenen auf ihre prunkvoll dekorative Aufmachung hin mit allen Mitteln szenarischer Kunst aufgebaut sind, um die ekstatische Stimmung des ganzen Raumes zu steigern, dann wird man den Gemälden Bewunderung nicht versagen können. Will man dann den Wandel, den die formale Behandlung des Inhaltes im späten 18. Jahrhundert erfährt, an einem schlagenden Beispiel sehen, so darf man nur einen Blick auf die Fresken von Knoller, Wink oder Januarius Zick werfen, in welchen der Inhalt aller Metaphorik entkleidet und auf den sachlichen Ausdruck reduziert ist.

Poetische Gestaltung des Inhalts

Süddeutsche Eigenart

Gehören die bildliche Darstellung des Metaphorischen, Personifikation und Symbolik zum Gemeingut der barocken Kunst überhaupt, einzelne andere Züge, aus der gegenreformatorischen Barockkunst übernommen, treten in dieser Spätzeit nur in der süddeutschen Kunst mit besonderer Deutlichkeit hervor.

Die Anachronismen

Zur inhaltlichen Umschreibung gehören auch die Anachronismen. In der kirchlichen Malerei, wenigstens in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts, kommen sie nicht selten vor. Sie entspringen der gleichen Tendenz einer Versinnlichung des Übersinnlichen, einer Verlebendigung, auf die wir schon hingewiesen haben. Wenn nur die Kleidung anachronistisch gezeichnet wird, ist das nicht seltsam. Diana als fesche Jägerin in der meergrünen Tracht einer Rokokodame, umgeben von ihrem Gefolge, den Nymphen in modischen Kleidern, den antikisch kostümierten Göttern, wie sie Holzer auf einer Skizze für ein Deckengemälde dargestellt hat, war für die Zeit gewiß nichts Fremdes. In religiösen Bildern sucht die Kostümierung durch möglichsten Prunk zu fesseln, aus allen Zeiten wird deshalb das Wirksamste genommen. Phantastische Orientale und Edelleute in der Tracht des 17. Jahrhunderts sind zum

Süddeutsche Eigenart
Anachronismen

Beispiel noch auf Winks Fresko in Loh (1768), Kaiser Heraklius bringt das Kreuz Christi nach Jerusalem, als Zuschauer dargestellt. Solche Anachronismen erscheinen damals aber nur in der süddeutschen Kunst in dieser Häufigkeit, man möchte auch sagen Absichtlichkeit. Andere Beispiele, die sich nicht allein aus der Absicht erklären lassen, in die heiligen Vorgänge den guten Ton, das Zeremoniell der höfischen Gesellschaft hineinzubringen, um sie dadurch der Anschauung der Zeit näher zu bringen, sind noch auffälliger. Asam hat auf dem Fresko im Schiff des Freisinger Domes, der Glorifikation des heiligen Korbinian, die Tugenden des Heiligen personifiziert und dabei die Liebe als Rokokoschäferin gebildet, die mit dem Hirtenstabe ein Lamm an sich zieht. Auf seinem Deckengemälde der Ettlinger Schloßkirche ist St. Nepomuk ein eleganter Abbé geworden, der von der Kanzel zu Rokokodamen predigt. Auf Gegenbeispiele in der Plastik müssen wir schon hier aufmerksam machen. Der Bildhauer Ignaz Günther hat in einer Altarfigur zu Rott den heiligen Petrus Damianus als blasierten Prälaten des 18. Jahrhunderts dargestellt, um den Heiligen durch diese Verlebendigung dem Zeitempfinden näher zu bringen. Mit der gleichen Unbefangenheit bildet Matthäus Günther — angeregt von einer Vision der seligen Kreszentia von Kaufbeuren — bei der Aufnahme Mariens in den Himmel in zwei ländlichen Kirchen, in Schongau und Altdorf, den heiligen Geist als zierlichen Rokokoprinzen mit Allongeperücke und Halskette, wie er mit graziösem Schritt seiner auserwählten Braut entgegenkommt. Auch dieser Verlebendigung liegt die Absicht einer Steigerung zugrunde. Dieser Naturalismus hat einen tieferen Sinn, er ist ein Mittel des Visionären, er will die Heiligen schon stofflich dem Beschauer näherbringen, sie bilden, als ob sie in Wirklichkeit da wären. Aus dieser Absicht sind ja auch die Nebenfiguren zu erklären, die sich vom Bilde heraus direkt an den Beschauer wenden, die extensiven Aktionen der Altarfiguren, die zum Beschauer sprechen. Es ist uns jetzt schwer, Werke dieser Art mit dem gleichen Ernst zu betrachten, den ihre Zeit sicher dabei empfand. Und doch behandelten die bürgerlichen Meister die religiösen Stoffe nur mit der gleichen Freiheit, wie die Italiener der Frührenaissance und wie in unserer Zeit ein Uhde und Liebermann. In der späten Rokokozeit wird die realistische Verquickung des Heiligen und Profanen immer häufiger. Günther bringt schon auf dem Deckengemälde in Tölz (Mariahilf 1737) eine ländliche Prozession, den Pfarrer im Chorrock, Landmädchen mit Gebetbuch, Bürger, Bettler und alte Frauen. Im monumentalen Fresko des 18. Jahr-

hunderts, das mit dem Beginn der bürgerlichen Romantik formal und inhaltlich den Einfluß der holländisierenden Tafelmalerei des späten 18. Jahrhunderts aufnimmt, wiegt das reine Genre noch mehr vor. Es ist ein Bruch mit der illusionistischen Absicht, wenn Wink (in Bettbrunn) oder Huber (in Ingstetten) mit gesundem Naturalismus gezeichnete Bauern in der Zeittracht mit in die heilige Handlung verflechten. Das Visionäre ist hier schon verschliffen. Wie ein Maler der Renaissance hat Andreas Brugger in Buchau und Wurzach (Württemberg) die Porträtfiguren der Stifter, adeliger Protektoren und Stiftsdamen mit dem Andachtsbild verknüpft.

Süddeutsche Eigenart

Eine Versinnlichung des Übersinnlichen sind auch die Strahlen, die — nach Pozzos Vorbild — auf Asams, Schefflers und Günthers Fresken die Bilder durcheilen und inhaltliche Beziehungen herstellen. Theologische Grübelei verbindet sich mit sinnenfälliger Mystik. Wenn zum Beispiel Günther auf dem Deckengemälde in Indersdorf mit der Darstellung der Verzückung des hl. Augustin erklären will, daß der Heilige der Welt die reine Lehre über die Dreifaltigkeit überliefert hat, so braucht er dazu ein ganzes Netz von Strahlen. Aus dem Herzen des Heiligen lodert die rote Flamme zur Dreieinigkeit empor, sie geht als weißer Strahl quer über das Bild zur Ekklesia, bricht sich an der geöffneten Heiligen Schrift und fällt herab auf die Weltkugel. Aus den Schriften des Heiligen aber stürzt ein roter Blitz auf die allegorischen Figuren von Unglauben, Irrglauben und Ketzerei, die über den Rand des Bildes vorquellen. Solche Beispiele gibt es noch viele bei Asam, Günther, Scheffler und anderen.

Inhaltliche Verknüpfung durch Strahlen

Zur Steigerung des Affektes dient, wie von jeher in der Barockkunst, die Schilderung des Grausamen auf Märtyrerszenen. Die Enthauptung des heiligen Maximilian ist von Asam in Schleißheim mit Absicht in den Vordergrund gestellt worden. Während der Heilige noch die Gefangenen tröstet, funkelt schon über seinem Haupte das Schwert des Henkers. An auffälliger Stelle liegt auch bei der Enthauptung von St. Cosmas und Damian in Bruchsal der Leichnam des Heiligen auf einer Brüstung im Vordergrund, von der das rote Blut in Strömen herabfließt. Auch anderes gehört hierher. Holzer hat auf dem Partenkirchener Fresko St. Anton auch als Helfer in den Nöten des Lebens dargestellt und dabei auf dem ausgemergelten Leib des Aussätzigen, der über der Orgel vorne auf einer Brüstung liegt, das Geschwür, die aufgebrochenen Wunden und die eklen Symptome der Krankheit mit dem gleichen, liebevollen Realismus ausgemalt, der die deutschen Spätgotiker charakterisiert.

Schilderung des Grausamen

Einfluß der Mystik Wenn auf Asams oder Zicks Fresken eine Teufelaustreibung beschrieben wird, ist stets der Moment gewählt, wie der grause Drache dem Munde des in Krämpfen sich windenden Besessenen entfährt.

Mit der Schilderung gesteigerter Affekte, der Betonung des Grauenvollen verbindet sich die Darstellung religiöser Ekstase. Mit Vorliebe werden wieder Szenen hervorgeholt, die der mittelalterlichen Mystik entsprossen sind. Es ist, als ob die auffallenden formalen Ähnlichkeiten, welche die deutsche gotische Kunst, vor allem die Plastik, mit der des Rokoko verbinden, auf tieferen Ursachen beruhten, als ob auch bei diesen einfachen Meistern die Volksseele die Unterströmung mittelalterlichen Empfindens wieder zur Oberfläche triebe. Die romantische Empfindsamkeit verfeinerten Seelenlebens, die Mystik mit ihren asketischen und erotischen Begleiterscheinungen, die in der gegenreformatorischen Kunst wiederkehrten, gewinnen aufs neue in der Kunst Ausdruck. Die Lactatio St. Bernhardi ist von Asam in Fürstenfeld, von Günther in Indersdorf und von Johannes Zick in Raitenhaslach mit neuem Sensitivismus geschildert worden. Auf dem Fresko Günthers lehnt sich der Heilige ekstatisch verzückt mit loderndem Herzen zurück, gehalten von seinen Schülern; über ihm schweben auf Wolken Christus und Maria. Aus der Seitenwunde Christi strömt das Blut, aus der Brust Mariens fließt die Milch in dünnem Strahl in den Mund des Heiligen. Auf einem Fresko der Klosterkirche in Fürstenfeld tauscht St. Gumbelina mit dem gekreuzigten Heiland das Herz und empfängt gleichzeitig mit ihrem Munde den Strahl roten Blutes aus der Seitenwunde. Auf einem andern Bilde ist eine Zisterzienser Nonne dargestellt, mit todesmatten Zügen, die sterbend noch an der Brust Mariens saugt. Das Ekstatische, Visionäre ist mit aller Empfindung sinnlich sichtbar gemacht, wie auf Bildern der altkölnischen Schule. Während des Chorgebetes erscheint auf einem andern Fresko Asams in Fürstenfeld Maria dem heiligen Bernhard, der ihr galant die Hand küßt. Die mystische Vermählung des heiligen Franziskus mit der Armut wird ebenda als Hochzeit versinnbildet. Christus als Priester legt die Stola auf die verbundenen Hände, Engel musizieren, während der Heilige, ein unrasierter Bettelmönch, staunend mit offenem Munde auf seine reichgeschmückte, graziös lächelnde Braut blickt. Die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Jesuskind ist in einem Fresko der gleichen Kirche mit derselben bewußten Naivität geschildert. Noch seltsamer, lustiger sind andere Legenden der gleichen Kirche. Die Mutter Gottes speist die hungrigen Mönche, die fromm an der Tafel sitzen und

den Mund aufsperren; seitlich in der Küche wäscht das Jesuskind das Geschirr. Oder: während der heißen Erntezeit kommt Maria, die vornehme Rokokofürstin, begleitet vom Gefolge der Engel, die den Sonnenschirm tragen, zu den Zisterzienser Mönchen auf das Feld und wischt ihnen bei der Arbeit den Schweiß ab. Wie der heilige Bernhard in der Vision die Weihnacht sieht, wird von Asam in Aldersbach so beschrieben, daß neben der Vision der Träger der Handlung, der Heilige, fast unsichtbar wird. Und solche Züge finden sich noch genug in der Malerei wie in der Skulptur. Die heilige Nonne, die bei der Berührung des aus rohen Baumstämmen gezimmerten Kruzifixus in Ekstase fällt, hilflos die eine Hand ausstreckt, mit gebrochenen Augen, lechzendem Mund, in völliger Entrücktheit zurücksinkt, ist seit Berninis Theresa nicht mehr mit diesem Sensitivismus wie auf dem hier abgebildeten Werke der Kleinplastik geschildert worden. Wir werden hernach auf weitere Beispiele zurückkommen.

Einfluß der Mystik

Das Visionäre, Ekstatische charakterisiert die ganze süddeutsche Kunst der Barock- und Rokokozeit. Die Architektur gibt den Schlüssel zum Verständnis. Wir müssen wieder auf Gesagtes zurückweisen. Der Raum wird zur Steigerung des Visionären gemodelt; die Gliederung ist bewegt, sie kann nicht betrachtet, sie kann nur erlebt werden; das Licht ist abgeblendet, konzentriert auf das geistige Zentrum, den Altar oder die Decke; Stukkatur, Plastik und Malerei gehen ineinander über, lösen die festen Raumgrenzen auf. Die Grenzen von Diesseits und Jenseits sind aufgehoben, und beim Betreten der Kirche wird der fromme Beter in zitterndem Staunen in Andacht fortgerissen. Die Decke ist durchbrochen, das ganze Deckengemälde ist eine himmlische Erscheinung, die mit den Mitteln des Illusionismus zur Wirklichkeit gebracht ist. Wie in einer Vision ziehen die Geschehnisse am Auge vorüber, in ununterbrochener Folge sind die Höhepunkte aus dem Leben der Heiligen aneinandergereiht. Auf einer heiligen Bühne agieren die himmlischen Gestalten, übermenschlich, mächtig, von gesteigerter Pathetik, in rauschenden, wilden Bewegungen. Das Visionäre ist Grundbedingung für den ganzen Freskenstil. Mit Unrecht hat Jakob Burckhardt diesen real gesehenen Visionen, den perspektivisch verkürzten Glorien vorgeworfen, daß für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung sei, und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Komposition ein Gefühl erwecken könne, das diesem Gefühl irgendwie gemäß wäre. Das Gegenteil ist der Fall. Der Illusionismus, die künstlerische Absicht dem Raum in der anschaulich gemachten Dreidimensionalität des Deckenbildes eine Fortsetzung zu geben, ist nur die

Der visionäre Raum

Der visionäre Raum Konsequenz des charakteristisch barocken, auf das Unendliche gerichteten Raumgefühls, das mit der Magie des Lichtes rechnen muß. Eine tektonische Komposition würde in diesen malerisch konzipierten, bewegten Räumen die Einheitlichkeit vollständig zerstören.

Nun wird auch Form wie Inhalt der ganzen Deckenmalerei von dieser einen Voraussetzung einer visionären Kunst aus besser verständlich. Die Maler waren sich dieser Grundbedingung bewußt, sie haben auch die Stoffe einer Auswahl unterworfen. Als Visionen konnten nach strenger Auffassung nur wenige Themen dargestellt werden, die auch in Wirklichkeit am häufigsten erscheinen, die Heiligen in der Glorie und dementsprechend die Apotheosen in der profanen Malerei, die Allegorien mit der Darstellung metaphorischer Begriffe. War eine Historie gefordert, so mußte mit den Mitteln einer formalen Steigerung der realistischen Auffassung entgegengearbeitet werden, und zu diesen Mitteln gehörte sowohl die archaistische Aneinanderreihung verschiedener Geschehnisse, wie die Erzählung in dekorativen Andeutungen unter Zurückdrängung unmittelbarer Beobachtung; dazu gehörten das brünstige Pathos der Figuren, die ausgreifende Rhetorik der Gebärden, der Paroxismus der Gesten, die sturmgepeitschten Draperien, die bewegten, „von einem frechen Feuer begleiteten Stellungen und Handlungen" (wie Winkelmann sagt), dazu gehört die rauschhafte Gesamtbewegung, das Durcheinanderwogen der Gestalten, die optische Unfaßbarkeit und schließlich auch jede atektonische Verschiebung des kompositionellen Schwergewichtes innerhalb der monumentalen Komposition. Was von der Skulptur zu sagen ist, gilt auch hier: Es ist klar, daß für diese ekstatische Empfindungskunst eine Form gewählt werden mußte, die eine Vergeistigung bedeutet, die durch starke, innere Energien den Beschauer in ihren Bann zwingt. Das Transzendente in optischen Anschauungswerten glaubbar zu machen, dazu reichte die überlieferte Tektonik der Form nicht aus; die Form mußte selbst in ihren Ausdrucksmitteln symbolisch werden.

Entwicklung des Illusionismus Der Gedanke, diese irrealen Vorgänge in sinnliche Gegenwart zu verwandeln, die Visionen als wirkliche Erscheinungen darzustellen, mit anderen Worten, das Fresko illusionistisch aufzufassen, hat auch seine Geschichte. Je mehr sich die Absichten des Stiles klärten, desto deutlicher kam er zum Durchbruch. Damit gelangen wir zur Erörterung der formalen Probleme, von denen wir hier das wichtigste, den barocken, visionären Illusionismus, in seiner Entwicklung näher betrachten wollen. Den Schlüssel zum Verständnis, das sei vorausgesetzt, bietet wieder ein Blick auf

Entwicklung des Illusionismus

das Verhältnis der dekorativen Malerei zur Architektur. Die Deckenmalerei ist in der Zeit des frühen Barocks durch die enge Verbindung mit der Architektur noch streng gebunden, vertritt sogar die Architektur in ihren Aufgaben. Sie macht sich schon in der Zeit des späten Barocks selbständiger, sie wird freier, negiert in Widerspruch mit dem Prinzip dekorativer Subordination, im Streben nach vollständiger Einheitlichkeit des Raumeindruckes, durch die raumschaffende, in die Tiefe gehende Perspektive die Architektur, bis sie in der Zeit des Rokokos für den Raumeindruck von gleicher Bedeutung wird, wie die architektonische Gliederung selbst, um dann langsam, in steter Entwicklung bis zum Schlusse des Jahrhunderts, mit dem Klassizismus in eine neue Tektonik einzuschwenken.

In der strengen Tektonik des Renaissancebaues hatte die dekorative Malerei die Aufgabe der Flächenfüllung. Die einzelnen Gemälde waren der Architektur subordiniert, gleich aufgehängten Teppichen begnügten sie sich mit dem Platze an struktiv weniger wichtigen Teilen der Architektur; in für sich selbständigen Kompositionen reihten sich die Zyklen aneinander an. Wenn in dieser Zeit Ansätze zu einer illusionistischen, dekorativen Malerei vorkommen, man denke etwa an Holbein d. J. Fassadenentwürfe, so wollen diese nicht mehr sein als ein witziger Einfall, nicht das Ergebnis des Zeitstiles, der latenten Forderungen der Architektur, wie in der Barockzeit. Die engere Verbindung von dekorativer Malerei und Architektur in der Kunst des 17. Jahrhunderts bezeichnet eine weitere Stufe. Die dekorative Malerei ist ein untrennbarer Bestandteil der Architektur, sie kann ohne diese nicht existieren, da sie architektonische Teile ersetzt und zur Gliederung der Fläche dient. Sobald sie von der Flächenwirkung abkam, wurde der Illusionismus, das Bestreben, die Komposition im perspektivischen Aufbau vom Standort des Beschauers abhängig zu machen, als Prinzip aufgenommen, und zwar zuerst in der ornamentalen und dann in der figürlichen Malerei.

In der süddeutschen Kunst setzte die Entwicklung erst mit dem späten 17. Jahrhundert ein. Da sich die Malerei mit den Flächen begnügen mußte, welche die reiche Stukkatur übrig ließ, blieb für sie anfangs wenig Platz. Allmählich verdrängte sie die Stukkatur immer mehr, bis sie in der fortgeschrittenen Rokokozeit fast die ganze Dekoration allein bestritt. Wenn wir hier die Stufen der Entwicklung durch einzelne Beispiele andeuten wollen, müssen wir mit einem Ableger italienischer Kunst beginnen, mit den Fresken in dem von Zuccalli gebauten Schlosse Lustheim

Entwicklung des Illusionismus

bei Schleißheim. Sie sind von Italienern geschaffen; neben Trubilli werden genannt Bernardi nnd Corlando. Das Prinzip ist bei allen Fresken das gleiche: gemalte, verkürzte Architektur in Verbindung mit selbständigen, flächenhaften Kompositionen.

Die Architekturmalerei bildet auf der Flachdecke eine Art Kuppelgewölbe. Über den Ecken steigen Konsolen in schwulstigem Dekor auf, gehalten von mächtigen Atlanten, Putten und Genien in reicher Bewegung, vermengt mit Girlanden und Festons, Konsolen, Sphinxen und Urnen. Sie stützen die Umrahmung des Hauptbildes, das wie ein Tafelbild eingelassen ist. Die gesamte malerische Dekoration zerfällt also in zwei Teile, eine in Unteransicht gesehene Architektur, der architektonische Rahmen, der als Fortsetzung der Wandgliederung gedacht ist, und eine unverkürzte Füllung. Das Schema bleibt in allen Räumen das gleiche, nur greift der Illusionismus in manchen Räumen weiter herein. Bei der Decke mit dem Hauptgemälde Diana und Endymion stützen Eckkonsolen mit Panisken die architektonisch als Gesims behandelte Umrahmung des Mittelbildes. Zwischen den Konsolen aber öffnet sich die gemalte Architektur, Putten raffen eine Draperie zur Seite und hinter der Archivolte des Öffnungsbogens blickt man in einen neuen Raum; doch ist der Blick durch Postamente mit Urnen verwehrt. Schon ist auch das Mittelbild in leichter Unteransicht perspektivisch verkürzt, und die Nymphe in der Ecke läßt die drallen Füße über die Umrahmung herabhängen. Noch weiter geht der Meister der Gemälde im Hauptsaal. Statt der Kartuschen erheben sich über den Ecken und an den Seiten säulenbesetzte Träger, und zwischen diesen erblickt man verkürzte Bogenstellungen in Unteransicht, über welchen sich der blaue Himmel wölbt. Nur im Mittelbilde sind die Konsequenzen noch nicht gezogen. Die Götter in der Darstellung: Jupiter verleiht der jugendlichen Diana Bogen und Pfeil, sitzen unverkürzt in gerader Reihe. Als Ganzes entsteht so eine merkwürdige Zwitterbildung. Architektonische und figurale Malerei mit verschiedenem, perspektivischem Standpunkt sind mit einander verschmolzen; der Illusionismus ist nur in Motiven als Bereicherung der Dekoration als Ersatz von stukkiertem Ornamente verwendet.

Die künstlerische Provenienz dieser Werke ist klar zu übersehen. Schon in Annibale Caraccis Fresken des Palazzo Farnese ist das architektonische, konstruktiv unmögliche Scheingerüst, das die Hauptgemälde trägt, durchbrochen, und zwischen die Stützen sind illusionistisch gesehene Motive eingemengt. Ganz in der Art der Lustheimer Fresken hat Pietro da Cortona die Dekoration im Palazzo Pitti in Florenz

in ein gemaltes, architektonisches Gerüst aus Eckstützen und Mittelrahmen aufgelöst. Auch da ist das Hauptgemälde gleichsam in das Gerüst gespannt, während die plastisch gedachte Umrahmung in reichen Verkürzungen schwelgt.

Entwicklung des Illusionismus

Dieser Gegensatz von dekorativer Deckenfüllung und illusionistischer Deckenöffnung wirkt lange nach, selbst als der Illusionismus schon als Prinzip angenommen war. Noch in Johann Jakob Zeillers Fresken in Bichl ist eine architektonische Rahmenzone in der Malerei abgetrennt. In Günthers Deckenbild in Mittenwald steigt die Architektur mit vier mächtigen Eckstützen auf, zwischen welche in Unteransicht verkürzte Darstellungen mit der Marter der Apostelfürsten gesetzt sind, während das Mittelbild, die Glorifikation der Heiligen, unverkürzt in den architektonischen Rahmen eingespannt ist. In Stubers Fresken im Schlosse zu Brühl hat der architektonische Rahmen, der in der österreichischen Malerei bis zum Ende der Barockzeit bleibt, noch ähnliche Bedeutung, er bildet eine Brücke zwischen dem geformten und ungeformten Raum. Der Konflikt zwischen Deckenöffnung und Deckenfüllung durchzieht die ganze süddeutsche Freskomalerei bis zum völligen Durchdringen des Illusionismus. Ein jeder unter den Künstlern der Frühzeit setzt sich von neuem damit auseinander, entwickelt neue Kompromisse, die lange beibehalten werden. Die höchste Stufe erreichte der Illusionismus bereits bei Cosmas Damian Asam, von dem auch die ganze Architektur der malerischen Wirkung dienstbar gemacht wird, und bei den Malern der frühen Rokokozeit; aber auch da nur bedingt, nicht zu der Konsequenz entwickelt, wie bei Tiepolo, da bei allen deutschen Malern die Gefühlswerte in Form und Farbe ihre Bedeutung wahren. Schon bei Günther und Scheffler gewinnt das Prinzip der Dekoration allmählich wieder an Bedeutung. Rein äußerlich kann man die Stufen der Entwicklung im allgemeinen an der Art nachweisen, wie die Fresken in einer Kirche zusammenkomponiert sind. In der älteren Zeit hat jedes Bild einen eigenen perspektivischen Verschwindungspunkt, es will für sich betrachtet werden. Später erhalten alle Gemälde einen einheitlichen Augenpunkt, der bei Asam gewöhnlich in der Mitte des Hauptbildes im Schiffe liegt. In der Rokokozeit verschiebt sich der Augenpunkt mehr gegen den Eingang zu, der erste Blick nach dem Betreten der Kirche soll den Beschauer in dem einheitlichen, zusammenkomponierten Raum fortreißen; nur in zentral angelegten Bauten bleibt der Mittelpunkt der Kuppel auch Verschwindungspunkt. In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts gewinnt das Einzelbild wieder mehr an Eigenwert, und jede Komposition wird für sich auf-

Typen illusionistischer Malerei bei Cosmas Damian Asam

gebaut. Die wichtigsten Typen und Motive in der rein figuralen Malerei, in der Dekoration der Kuppeln, der einheitlichen Flächen und in der Verwendung der Architektur, über die wir noch durch eine Anführung einiger Beispiele einen kurzen Überblick geben wollen, hat bereits Cosmas Damian Asam festgelegt; von seinen Nachfolgern wurden sie oft schematisch wiederholt.

Kuppelbilder

Von Pozzos Einfluß, der gewöhnlich überschätzt wird, zeigt sich in Asams Frühwerken wenig. Es sind figürliche Gemälde, schwer und schwulstig, wenig verkürzt, ohne architektonische Kunststücke. So sind die Fresken in Ensdorf (1714). Bei dem Kuppelgemälde, die Dreifaltigkeit von Engeln und Heiligen umgeben, sind die Gestalten in konzentrischen Kreisen angeordnet, die sich rasch nach oben verkürzen. So hatte schon Asams Vater in Benediktbeuren gruppiert. Ganz ähnlich ist die Komposition in der Kuppel der Münchner Dreifaltigkeitskirche. Gott Vater in Unteransicht in der hellen Glorie stürzt von der Höhe herab auf Christus zu, und um die Dreifaltigkeit drängen sich in konzentrischen Kreisen Gestalten von Heiligen, die gegen den Rand zu immer größer werden. Christus und Maria verschwinden in dem Trubel von durcheinandergewirbelten, mächtigen, pathetischen Figuren. In das Gewirre und Gemenge von Leibern, die auf die schweren Wolken ohne Gliederung hingelagert sind, bringen nur die einschneidenden Fensterkappen einen gewissen Rhythmus. Die stürzende Gestalt Gott Vaters kann ohne römische Vorbilder nicht gedacht werden, ebenso die großen, plastisch modellierten Heiligen in der pathetischen Bewegung, der bombastischen Drehung, der manierierten Pose. Das Schema der Komposition für diese Versammlungen von Heiligen auf Kuppelbildern, das auf Correggios Domkuppel in Parma als Urbild zurückgeht, die Anordnung in konzentrischen Kreisen wurde bis in die letzte Zeit der Freskomalerei beibehalten, wobei nur der Grad der Verkürzung sich änderte. Günther hat es in Rott am Inn, Indersdorf und Amorbach wiederholt mit leichterer Übersichtlichkeit in der Disposition, aber größerer Freiheit in der Verteilung der farbigen Akzente; noch auffallender ist die Regelmäßigkeit auf Knollers Kuppelfresko in Ettal, auf dem die plastisch eingehende Modellierung der Figuren das Schema fast zur Erstarrung erkalten läßt. Auf einem anderen Fresko Asams in Michelfeld (1717) sind die Gruppen mehr aufgelöst. Beim Chorbild mit der Verklärung der Seligen zeichnet Asam eine große, von Rippen gegliederte Kuppel und verteilt die einzelnen Gruppen, die auf Wolken schwebenden Heiligen, achsial zwischen die Rippen. Dieser Kuppel-

aufbau ist eine selbständige Erfindung. Auch Günther hat ihn oft, aber in leichteren Formen gebracht. Frühzeitig macht sich Asam auch in der Formensprache von der römischen Schule unabhängiger, mit Riesenschritten setzt er seinen Weg fort und prägt in selbständigen Typen die Vorbilder für die süddeutsche Malerei. Architektonische Motive nimmt er erst spät auf. Die Fresken in Amberg, Metten und Aldersbach beschränken sich in der Hauptsache auf figurale Malereien, und wo Architekturen erscheinen, da sind sie nicht Selbstzweck wie bei Pozzo, sie schaffen nicht einen zweiten Raum, der eine Steigerung des Kirchenraumes, des Saales, in dem sie sich befinden, bedeutet, sie sind kompositionell verwendet, sie teilen die Szenen nach inhaltlichen Begriffen.

Typen illusionistischer Malerei bei Asam. Architekturprospekte

Erst in Weingarten (1718) kommen Architekturen vor, die an Pozzos Erfindungen erinnern. Die Flächen für die Gemälde waren hier durch die Jocheinteilung, die Gliederung des Gewölbes durch schwere Gurtbogen fest umgrenzt. Im westlichen Joch baut Asam unmittelbar über den Pfeilern die Architektur eines Joches noch einmal auf. Die gemalten Pfeiler sind durch Scheidbogen mit gemalten Stukkaturen (gleich denen Schmuzers, der die wirklichen Stukkaturen schuf) verbunden. Das eine Joch erscheint noch einmal, wie im Spiegelbild, aber gesteigert, in das Übersinnliche erhoben und mit dem unendlichen Freiraum verbunden. Die seitlichen Wände sind offen, man erblickt den freien Himmel, und auf allen Seiten dringen Wolken herein. Die Schmalseiten schließt unten ein dunkles Balustergesims mit vorragendem Balkon ab, wodurch die zartgemalte, helle Architektur noch mehr nach oben zurücktritt. Sie endet mit einer ovalen, geöffneten Kuppel. Hoch oben schwebt vor dem rötlichen Sonnenball St. Benedikt in der Glorie, umgeben von anderen Heiligen, von Fürsten und Fürstinnen. Von beiden Seiten treiben sie in einzelne Gruppen aufgelöst empor, unregelmäßig verteilt, und nur durch die Wolken zusammengekettet. Auf den Balkonen tragen Engel Symbole der Tugenden des Heiligen, seiner Würden und Reliquien des Klosters. Über der westlichen Längsseite steht auf dunkler Wolke der Glaube, vor ihm stürzen der Unglaube und die Laster herab, sie dringen über die Umrahmung vor, und der geflügelte Dämon ragt mit dem Haupte schon in den Scheidbogen hinein. Das gleiche architektonische Motiv ist von Asam im Westjoch der Innsbrucker Pfarrkirche noch einmal wiederholt; aber wie wenig erinnert diese Komposition noch an Pozzo. Das Ganze ist vollkommen neu erdacht, originell auch im malerischen Aufbau. Durch die Vereinfachung des architektonischen Hintergrundes,

Typen illusionistischer Malerei bei Asam

die Aufhellung der Fläche durch Einfügung des hellen Mittelpunktes mit Gott Vater in der Glorie, von dem aus die achsial verteilten Gruppen ihr Licht erhalten, gewinnt das Bild den Eindruck des Leichten, Schwebenden.

Später hat Asam diesen architektonischen Aufbau noch einmal neugestaltet. Im Deckenfresko des Klosters Břevnov in Prag (1728) mit Szenen aus dem Gastmahl des hl. Günther zeichnet er eine ähnliche Kuppel, die auf den Zwickeln aufzuruhen scheint. Die großen Linien dieser Architektur geben dem Bilde die monumentale Ruhe; erst innerhalb der großen Form werden die Einzelheiten mit aller Freiheit, in raffiniertem Ausgleich von Licht und Schatten entwickelt. Hier, wo die Farbe in ursprünglichster Intaktheit erhalten ist, kann man sie im vollen Glanz ihrer sinnlich erregten und zugleich gesteigerten Eigenart bewundern. Abbildungen geben keinen Aufschluß. Durch Figuren und eine seitliche Balustrade sind die Fußpunkte der Kuppel verdeckt. Die Kuppelöffnung ist erweitert und dadurch der Aufbau erleichtert. In den hellen Wolken erscheint Abundantia und spendet ihren Reichtum. Quer über die Kuppel sind zwei Taue gespannt, darüber ist keck eine mächtige Draperie geschwungen, die sich zugleich als Baldachin über die am Rande sitzende Tischgesellschaft mit der Hauptszene: der hl. Günther verschmäht an einem Fasttage den gebratenen Pfau, der dann auf sein Gebet hin vom Tische wegfliegt, breitet. Das originelle Motiv nimmt dem Bilde vollends jede Starrheit. Welche Kraft der Phantasie, welcher Reichtum an geistvollen Erfindungen offenbart sich doch in diesen dekorativen Fresken. Die Sicherheit in der Bewältigung großer Flächen spottet jeder Schwierigkeit. Und doch war das Thema noch einer weiteren Steigerung fähig. In Weltenburg ist der Kuppelaufbau zu einem Rundtempel mit korinthisierenden Säulen umgestaltet, der mit seinen großen Linien die Figuren umschließt. Über dem Gebälk erhebt sich die Kuppel mit der lichten Laterne, in der die Taube fliegt. Ein Kranz von Putten auf hellen Wolken faßt sie ein. Darunter thronen Gott Vater und Sohn in Erwartung Mariens, die von Engeln emporgetragen wird. Von da breitet sich der Strom der Heiligen und Engel auf Wolken nach unten aus, die Gestalten drängen sich zwischen den Säulen hervor, sie sammeln sich auf der Gegenseite von neuem als Zuhörer eines himmlischen Konzertes. Das Bild ist in lichtesten Farben gemalt. Das Visionäre des Vorganges ist noch durch ein Kunstmittel eigenster Art gesteigert, auf das wir schon hingewiesen haben. Die Architektur hat die Funktion von Kulissen. Das ovale Schiff liegt in Dämmerung, im reichen Golde der mit Reliefs

überkleideten Hauptkuppel spielen die Reflexe. Nirgends sieht man direktes Licht. Die Kuppel hat eine ovale Öffnung und über dieser sehen wir eine märchenhafte, glänzende Vision, das lichte Meer wogender Gestalten. Erst an der Außenarchitektur bemerken wir, daß das Deckengemälde auf eine zweite, kesselartig über die geöffnete Ovalkuppel gestülpte Decke gemalt ist, und daß im Tambour dieser zweiten Kuppel die lichtspendenden großen Fenster sind. So ist der Eindruck im Innern überraschend: das Fresko selbst scheint das Licht zu spenden. Die ekstatische Steigerung, die Realisierung des Visionären sind eine vollkommene. Leider beeinträchtigt rohe Übermalung die Wirkung.

Typen illusionistischer Malerei bei Asam

Die Schwierigkeiten häufen sich, wenn die Fläche einer einheitlich illusionistischen Behandlung widersteht. In der Schloßkapelle zu Schleißheim (1721), wo Asam die schmale, durch Stichkappen der Oberlichtfenster eingeengte Tonne zu dekorieren hatte, teilte er die Fläche durch breite Rahmen in drei Teile, setzte in den oberen eine Szene aus dem Leben des Heiligen, St. Maximilian als Almosenspender, in die untere die Enthauptung und in die mittlere die Glorifikation. Die einzelnen Bilder sind durch schwere Wolken, die den Rahmen durchbrechen, miteinander verbunden. Alle Gemälde haben ihren eigenen, perspektivischen Verschwindungspunkt, sie sind in Unteransicht gezeichnet; aber wichtiger noch war dem Maler die Dekoration der Fläche. Bei dem Fresko im Langhause der Bruchsaler Schloßkirche (1729) haben ebenfalls Stichkappen von Oberlichtfenstern die Tonne stark beschnitten; doch ist hier schon ein einheitliches Bild gegeben, vier Szenen aus dem Leben der Heiligen Cosmas Damian sind in einem Rahmen zusammengeschlossen. An der südlichen Längsseite, in breiter Entfaltung die Brüder in ihrer Tätigkeit als Verkünder des Glaubens und als Arzt. Unmittelbar daran schließen sich die Hauptepisoden aus ihrem Martyrium in fortlaufender Erzählung, so daß die Szenen ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Das Bild ist perspektivisch für den Beschauer komponiert, der in der Mitte des Langhauses steht. Die einzelnen Gruppen sind unmittelbar miteinander verbunden, friesartig aneinandergereiht und durch leichte Zäsuren getrennt. Die Farbe ist in Pointen aufgelöst, die aus der Fläche ein unruhig flimmeriges Gebilde schaffen.

Behandlung einheitlicher Flächen

Solchen Schöpfungen gegenüber erscheint Pozzos Einfluß nur als ein Intermezzo. Jeder Anklang an dessen künstliche Architekturen (die bei Göz und Scheffler später manchmal wiederkehren) ist verschwunden. In der Kunst des perspektivischen Auf-

Typen illusionistischer Malerei

baues gehen die Fresken der späteren Zeit noch weiter, sie sind so originell, daß man kein anderes Werk damit vergleichen kann. In dem Fresko der Ingolstädter Kirche St. Maria Viktoria mit der Darstellung: Maria vermittelt den Weltteilen das Licht des Glaubens, ist die schmale Fläche mit größtem Raffinement ausgenützt. Die perspektivische Verkürzung erforderte in dem niedrigen, flachgedeckten Saal einen solchen Aufwand an technischer und malerischer Fertigkeit, daß man bei dem gelungenen Aufbau über der Künstlichkeit der Konstruktion leicht den künstlerischen Wert vergißt. Noch vollendeter muß das Fresko in der Münchner Johanneskirche gewesen sein; die schwachen Reste geben leider nur mehr eine Ahnung. Wieder sind Szenen aus der Lebensgeschichte des heiligen Johannes Nepomuk friesartig aneinandergereiht. Auf der einen Seite kann man noch eine Prozession erkennen, Geistliche unter dem Traghimmel, vornehme Herren in der deutschen Tracht des 18. Jahrhunderts; Bürger ziehen aus dem Stadttor, dessen massiger Turm mit spitzem Satteldach und Fähnchen kühn in die Luft steigt; gegenüber ragt der Dom von Prag empor, der schlanke gotische Turm mit Wimpergen und Filialen. Was das Bild an unruhiger Wirkung durch die Akzentuierung der Effekte haben mochte, glich der berauschende Reichtum der architektonischen Formen der Kirche aus. Wie in Weltenburg erscheint die illusionistische Wirkung gemäßigt, da die raffinierte Beleuchtung durch verborgenes Oberlicht das Visionäre des Vorganges steigert. Mit der kräftigsten, dekorativen Wirkung der mächtigen Formen verbindet sich intensives Pathos, das in dieser elementaren Kraft wie etwas Naturgewachsenes erscheint. Was Asam im Vergleich mit dem berühmtesten Großmaler des 18. Jahrhunderts, mit Tiepolo, an formalem Schwung zu fehlen scheint, ersetzt er durch Prägnanz des Ausdruckes, durch effektvolle Dramatik, durch stärkere Konzentration des Wirkungsvollen; an Kraft geistreicher Erfindung aber geht er selbst über Tiepolo hinaus. Nur behalten seine Formen immer die Schwere des süddeutschen Barocks, dafür sind sie inhaltreicher, bestimmter, charaktervoller.

Es war nötig, länger bei Asams Fresken zu verweilen, da sie der ganzen süddeutschen Freskomalerei — Österreich ausgenommen — das bestimmende Gepräge geben, und weil Asam das größte Talent der ganzen Schule ist. An Reichtum der Gedanken und an Gestaltungskraft erreichte von den Künstlern der Rokokozeit und des Klassizismus Asam keiner mehr. Die elementare Großzügigkeit, die selbstsichere Monumentalität war nur ihm angeboren, sie widerstrebten dem leichteren Geist des Rokokos. Was an Erfindungen in der formalen Behandlung der Deckengemälde

gebracht wird, ist oft nur eine Abwandlung älterer Vorbilder, in der Vereinfachung der Gesamtform, in der Mäßigung des Formenschwulstes auch nur eine Reaktion gegenüber dem Überschwang barocker Empfindung. Manche verwenden nach Pozzos Vorbild reichere Architekturen, andere gefallen sich in der späten Rokokozeit im Anschluß an die Venezianer. Die Künstler der späteren Rokokozeit, Matthäus Günther, Zimmermann und die übrigen, stehen prinzipiell auf gleicher Stufe. Von der weiteren Entwicklung des Formalen wollen wir hier nur das Wichtigste erwähnen.

Formenwandel im Rokoko

Das Streben des späteren Rokoko ging auf weitere Vereinheitlichung des Raumeindruckes. Auf der Stufe der Asam rechnet die Wirkung der Deckengemälde mit der Mithilfe der malerischen Architektur. Die Deckengemälde sind wie die Altäre die Pointen, auf welche die Architektur abgestimmt ist; „sie setzen das Crescendo der architektonischen Energien im Fortissimo der malerischen Massenbewegung fort, sie verlegen den Akzent des Baues nach oben, wo eine Idee, ein einziges Jubilate die materielle Welt mit der immateriellen in Licht und Farbenorgien vereinigt“ (Dvořak). Ihre Wirkung ist auch abhängig von den Mitteln der malerischen Architektur, von den architektonischen Kulissen, von der Beleuchtung. Das Ziel der Raumkunst des deutschen Rokoko ist nun eine innigere Verschmelzung der Raumarchitektur und der Deckengemälde zu einem untrennbaren Ganzen, eine starke optische Bindung, eine leichtere, zartere Rhythmik, die den Gesamteindruck der Bewegung überführt in den Eindruck der Beweglichkeit. Während die Maler in der Zeit Asams im Aufbau der Komposition, in der Verteilung der Gruppen, immer noch von der gegebenen Fläche und ihrer Umrahmung ausgehen, suchen die späteren durch größeren Reichtum der Darstellungsmotive, durch freiere Gruppierung und schließlich durch unmittelbare Verbindung der Malerei mit der Stuckdekoration die architektonische Grundform im Eindruck ganz aufzuheben. Einzelne Teile einer Figur hat man schon früher in Stuck angesetzt. Auf Holzers Deckenbild in St. Anton bei Partenkirchen streckt die Figur eines der verdammten Ketzer die stukkierte Hand aus dem Gemälde und krallt sich am Kranzgesimse fest. Auf einem Bilde Asams im Freisinger Dom flutet der in Stuck angesetzte Mantel Davids über die Umrahmung vor. Auf einem der Deckenbilder Günthers in Indersdorf fallen die plastischen Leiber der Verdammten über die Umrahmung heraus. Solche Beispiele gibt es noch viele, bei Asam in Weingarten in Einsiedeln, wo allerdings eine puristische Restaurierung die Effekte ungerecht zugeschnitten hat, und bei anderen. Das sind aber nur Pointen der malerischen Form, die

Vereinheitlichung von Raum und Deckenbild

Formenwandel im Rokoko

zur Verstärkung der Illusionskraft dienen und als solche immer erkennbar bleiben; sie sind auch mit einer gewissen künstlerischen Reserve angebracht. Es ist eine weitere Steigerung, wenn die Übergänge durchgehend verwischt werden, wie im Marmorsaal des Schlosses Bruchsal, in dem das Herauswachsen des Deckengemäldes aus der Architektur durch eine mit naturalistischen Motiven stukkierte und teilweise bemalte Übergangszone verdeckt wird, so daß der Gesamteindruck einer Raumimpression ein vollkommener ist. Diese vollständige Erschütterung der Tektonik bedeutet auch einen Schlußpunkt, eine letzte Konsequenz malerischer Raumgestaltung.

Auflösung der Komposition

Parallel mit dieser Veränderung der Gesamtform, mit dieser Vereinheitlichung, geht eine stärkere Auflösung der Komposition. Die gemalten Architekturen sind selten geworden, und wo sie vorkommen, da spielen sie als Hintergrund eine bescheidene Rolle. Selbst die Figuren, die Träger des Inhalts treten zurück, sie überlassen die Hauptfläche der lichterfüllten Atmosphäre, den Wolken, die im Spiel des Lichtes treiben, dem Freiraum, der mit allem Zauber der irrealen Beleuchtungen und märchenhaften Farbenwirkungen als Phantasmagorie glaubhaft in die Wirklichkeit hereindrängt. Die Gruppen, in die man die Komposition an Hand der inhaltlichen Disposition zerlegen kann, werden mit immer größerer Freiheit aufgebaut, sie erscheinen unregelmäßig über die Fläche verteilt, sie sind ineinander verschoben, in freien, rhythmischen, fluktuierenden Kurven verbunden, die die architektonischen Achsen verstecken, die mit der Architektur selbst nur eine Verbindung haben, die Gleichartigkeit künstlerischen Empfindens, die Freude an freier, rhythmischer Bewegung im Raume. Damit ist verbunden ein Zerfließen der Einzelform in immer größerer Verfeinerung, eine Auflösung des organischen Gewächses zu ornamentaler Freiheit. Wirkungsvoll wird die einheitliche Lichtbewegung herausgearbeitet, die sich in leichten Wellen von Gruppe zu Gruppe ergießt, durch die Farbenperspektive, die Tiefenbewegung, das allmähliche Verschwinden in der Unermeßlichkeit. Die einzelnen Figuren verlieren noch mehr an Plastik, rein malerische Probleme drängen sich vor. Zick, Zeiller, Baumgartner stellen auf ihren großen Fresken, gerade so, als ob sie an einem Tafelbild arbeiteten, ohne Bedenken verkürzte Gestalten als bizarre, dunkle Silhouetten vor helles Licht. Die Farben nehmen an der Erleichterung teil, sie werden aufgehellt, wie in der Rokokozeit der ganze Raum hell durchlichtet wird, sie gewinnen an Leuchtkraft; wie Blumen sind die heiteren, bunten Flecken über die Fläche verstreut, irrational,

nur nach Akzenten verteilt, so daß auch im Deckengemälde allein der Eindruck flimmernder Beweglichkeit entsteht. Es ist ein radikaler Bruch mit der tektonischen Tradition der Seicentokunst. Man hat ein letztes Stilwollen nicht gesehen, wenn man nicht gelernt hat, in Innenräumen den Blick zunächst von jeder gegenständlichen Erfahrung zu abstrahieren und sich ganz dem Eindruck des Farbengesprühes in Dekoration und Gliederung hinzugeben, das anfangs den Raumeindruck zurücktreten läßt und den Beschauer mit Akkorden wie Musik umfängt. Man vergißt, daß die Gliederung architektonische, statische Funktionen versinnbildet; die malerischen Bewegungsreize treten vor, weil die farbige Erscheinung zuerst fesselt; sie bedingen in erster Linie die festliche Steigerung des Lebensgefühls, die Ziel der Architektur war.

Formenwandel im Rokoko

Dem Wandel der Form entspricht, wenn auch das Stoffgebiet das gleiche bleibt, ein ähnlicher Wandel in der Behandlung des Inhaltlichen, den wir schon oben mehrmals erwähnten, der Wandel von der dramatischen, kontrastreichen Pointierung zur seelischen Verfeinerung und formal-inhaltlich der Übergang zu einer in sich aufgelösten, reichgegliederten Einheitlichkeit mit leichterer Verteilung der Akzente. Während die ältere Malerei gerne inhaltlich getrennte Szenen zu einem Ganzen verband (man vergleiche Asams Deckenbild in Osterhofen) und eine Folge von zeitlich nicht zusammengehörigen Szenen in einer Komposition vereinigte, das Nacheinander zum Nebeneinander machte, suchte das Rokoko die Einheitlichkeit des Inhaltes. Und zwar entweder die einheitliche Erzählung mit betontem Hauptmotiv, die dann mit aller zu Gebote stehenden Metaphorik und mit Allegorie, Symbolik und Personifikation umkleidet, mit poetischem Beiwerk, mit Nebenfiguren und Nebenmotiven durchsetzt wird, oder das einheitliche Thema, das in größeren Allegorien wie in Zicks Bruchsaler Bildern, in irdische und himmlische Szenen aufgeteilt und dann in Strophen abgewandelt, variiert wird. Das Analogon aus der Musik drängt sich auch hier auf. Es ist die gleiche gesteigerte Beweglichkeit, die gleiche Verfeinerung, Zerfaserung, die der Auflösung der Einzelform gleicht, eine Künstlichkeit, die ihr Gegenbeispiel in der sprachlich-bildlichen Geschraubtheit der gleichzeitigen Literatur hat. Wenn mitten in diesem Überschwang dann volkstümliche Themen von schlichter Gemütstiefe auftreten, gewahrt man mit Erstaunen, wie auch diese anspruchsvolle Kunst in den Tiefen des Volksbewußtseins Wurzel fassen konnte.

Vereinheitlichung der Themen

Übergang zum Klassizismus

Nach dieser Stufe weitgehender Formenauflösung wendet sich das Pendel und schlägt allmählich in das Gegenteil um. Wie die Zeitumstände, die Zeitmoral, die ästhetischen Strömungen, Klassizismus und Realismus, die auf verschiedenem Wege dem gleichen Ziele zustrebten, den Übergang begünstigten, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Die Stufen der Entwicklung folgen sich mit einer natürlichen Logik, sie waren zuerst an der Einzelform fühlbar, an der Figur, die mit größerer Sorgfalt durchgearbeitet wurde, am Aufbau der Gruppe, und endeten erst später mit der Reformation des Bildganzen, das als Flächenschmuck wieder dem tektonischen Gefüge einverleibt wurde. Die frühen Ästhetiker des Klassizismus, die darin ebenfalls vom Zeitgeschmack abhängig waren und sich über das Ziel der neuen Richtung noch nicht klar sein konnten, forderten vor allem eine Veränderung der Einzelform. Zu den Schlagworten von Mengs und Winckelmann gehören „der edle, ausdrucksvolle Kontour", die Linie als Träger des Ausdruckes, die „plastische Form", die natürliche, ruhige Bewegung, die mit den Mitteln klassischer Tektonik unter Berücksichtigung von Symmetrie und Rhythmus aufgebaute Gruppe. Von selbst folgte ein Einstellen auf die Fläche, ein Schwinden der Verkürzungen, die Rücksichtnahme auf die Architektur, schließlich die Einordnung des Bildes als selbständige Einheit in die Tektonik des Raumganzen, in welchem für illusionistische, tiefenhafte Wirkungen kein Platz war. Das Ideal des frühen Klassizismus war die Strenge des antiken Reliefs. Die Veränderungen des Inhaltes sind schon gestreift worden. Die Allegorie wurde beibehalten, aber unter dem Einflusse der klassizistischen Ästhetik zur mythologischen Personifikation umgewandelt. In der strengeren Konzentration auf das Thema schwinden allmählich die Umkleidungen, die poetischen Metaphern, es verschwindet der ekstatisch-visionäre Inhalt, bis schließlich die einfache Erzählung, der sachliche Bericht da war, für den schon Mengs sogar die Forderung historischer Treue im Kostüm und Beiwerk anfügte. Es dauerte geraume Zeit, bis die Forderungen des Klassizismus auch in die konservative, kirchlich-bürgerliche Großmalerei eindrangen. Zu einer gänzlichen Anpassung ist es nie gekommen; denn mit dem Durchdringen des Klassizismus verschwand von selbst die kirchliche Freskomalerei. Mit der Wegnahme des Illusionismus, des Visionären, wurde der ganzen Richtung der Boden entzogen. In einer tektonisch durchgefühlten Architektur war dafür kein Raum mehr vorhanden.

Nachleben gotischer Tradition in der Skulptur

DIE gleichen Voraussetzungen, wie für die Malerei, gelten auch für die Skulptur. Einige entwicklungsgeschichtliche Tatsachen müssen hier als Einleitung noch unterstrichen werden. Die wichtigste ist die im konservativen Sinne bedingende Einwirkung der seit den Tagen der Gotik ununterbrochenen Tradition. Die konservative Tendenz ist begünstigt durch äußere Umstände. Die eng einschränkenden Zunftgesetze sind zu nennen. Die breitere Schicht der altbayrischen Bildhauer sind keine Künstler im modernen Sinne, frei schaffende, unabhängige Meister, sondern Handwerksmeister, Inhaber einer Bildhauerstelle, die sich vom Vater auf den Sohn, auch auf Witwe und Tochtermann vererbte. Eine Reihe von Geschlechtern ist seit dem 17. und sogar 16. Jahrhundert nachweisbar, die Schwanthaler, Hiernle, Breitenauer, Jorhan, Feistenberger, Straub und Günther sind Bildhauerssöhne. Bei den Stukkatorenbildhauern, die aus einer jahrhundertlangen Tradition herauswachsen, war die rein künstlerische Tätigkeit Nebenarbeit ohne künstlerische Prätentionen. In diesen bürgerlichen Werkstätten blieb sich der Lehrbetrieb gleich, wie auch die Aufgaben die gleichen blieben; Handwerksregeln, Vorlagen wurden weitergegeben. Das väterliche Erbe war die solide Konstante, der Nährboden, auf dem sich die modernen Richtungen nie abrupt, immer nur langsam weiter entwickelten.

Zentralisierung der Schulen

Die Ergänzung bildet ein weiterer Umstand. In den Kirchen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nahm die gotische Skulptur noch den breiten Raum ein. Erst das spätere 18. Jahrhundert hat die altväterlichen Reste entfernt, wenn sie die Einheitlichkeit störten. Als Kunstwerke wurden sie immer geschätzt, und nicht selten haben die besten Meister gotische Figuren in ihre Rokokoaltäre aufgenommen, auch wenn sie nicht Gnadenbilder waren. Beispiele sind hier abgebildet. So wird es verständlich, daß Künstler dann an die gotische Überlieferung wieder anknüpften, wenn sich plastische Absicht und formale Ziele deckten, daß der stillfließende, befruchtende Strom ererbter, volkstümlicher Tradition auch in der Skulptur von Zeit zu Zeit die Unterströmung mittelalterlichen Empfindens wieder zur Oberfläche trieb.

Im 16. und noch im 17. Jahrhundert war der Kunstbetrieb Altbayerns auf dem Gebiete der Skulptur wie der Malerei ein buntes Gewebe, zusammengesetzt aus den kleineren, abgeschlossenen Kreisen der provinziellen Lokalzentren, die dem Lande eine Reihe guter, selbständiger Meister geschenkt hatten. Diese kleineren Zentren verschwinden immer mehr, oder sie geraten in Abhängigkeit von der Kunst der Hauptstadt. In den Aufträgen des Klosters, des Adels, der Geistlichkeit überhaupt,

Zentralisierung der Schulen

werden die hauptstädtischen Werkstätten bevorzugt. Die ländlichen Handwerker gehen dort in die Lehre. Eine zunehmende künstlerische Zentralisierung bedingt die künstlerische Gleichförmigkeit, und im späten 18. Jahrhundert wirkt die Einrichtung der Kunstschule, der Akademie erst recht nivellierend. Damit werden von selbst die Stammesgrenzen langsam verwischt. Seit dem frühen 18. Jahrhundert reichen nicht nur die Interessensphären der führenden Meister über das engere Stammesgebiet hinaus, auch die Schulzusammenhänge bedingen wie in der Malerei eine zunehmende Verschmelzung der angrenzenden Gebiete mit dem Stammesland. Die Bildhauerstukkatoren Augsburgs arbeiten nicht nur mit den Münchner Architekten, auch ihre Kunst empfängt von dort bestimmenden Einfluß. Ihre Werke sind von der bayrischen Kunst nicht mehr zu trennen. Mit der politischen Zentralisierung am Beginn des 19. Jahrhunderts ist die alte Stammeskunst überhaupt verschwunden.

Geschichtliche Entwicklung

Die einzelnen Stufen der geschichtlichen Entwicklung sind auch für die Skulptur bereits in der Übersicht über die Architektur gekennzeichnet. Den Übergang vom italienischen Barock zum deutschen Barock, der im Schaffen Egid Asams seine Vollreife erhält, begleitet ein leichter Einschlag französischen Einflusses und bei den Bildhauern Münchens vor allem der mäßigende Einfluß der Wiener Schule, wo unter dem überragenden Wirken Raphael Donners ein früher an die Manieristen des 16. Jahrhunderts anknüpfender Klassizismus zum herrschenden Stil geworden war. Parallel geht die innere Entwicklung, der allgemeine Übergang vom Barock zum Rokoko, den wir hernach beschreiben werden. Die Stilbezeichnungen Barock, Rokoko, Klassizismus sind auch für die Skulptur mehr mnemotechnische Hilfsmittel. Sie bezeichnen auch hier nur die Höhepunkte einer langen, unaufhaltsam weitergehenden Entwicklung. Der Barock im weiteren Sinne, als Gesamtbegriff gefaßt, dauert auch in der süddeutschen Skulptur bis nach 1800 an; klassizistische Elemente drängen mit dem Einfluß der Wiener Schule herein, sie werden deutlich seit Beginn des bürgerlichen Zeitalters. Immer bleibt der Zusammenhang mit der Architektur, nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich. Der Begriff dekorativ bezeichnet einen wichtigen Komponenten der inneren Struktur. Das räumliche Empfinden gießt auch die Form der Skulptur um.

Den Anschluß an die italienische Kunst bedingte, wie erwähnt, die Kunstpolitik des Hofes. An der Kunst des Hofes bildete sich die neue Generation der einheimischen

Künstler und, verleitet von der Weltmachtstellung des italienischen Barocks, begannen die Fahrten der bayrischen Künstler nach Rom. Faistenberger hat in Italien gelernt, Egid Asam hat in Rom die Academia S. Luca besucht; gleichzeitig war der Italiener Volpini am Münchner Hof tätig. Die ältere Generation der bayrischen Barockbildhauer steht nach der überlieferten Anschauung der Zeit im Zeichen Berninis. Der Name Bernini muß mehr als Begriff gefaßt werden, generell als der des wichtigsten Repräsentanten des überquellenden, römischen Barocks. Die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst, die Überwindung des italienischen Einflusses durch Steigerung des Barocks in die letzten Möglichkeiten ist das entwicklungsgeschichtliche Thema dieser ersten Periode bayrischer Barockplastik bis um 1730, die die Überleitung bildet zur Rokokoplastik im engeren Sinne. Das formale Thema ist, die Einzelfigur betrachtet, die Auflösung der kubischen Geschlossenheit, im weiteren Zusammenhang die Loslösung aus dem tektonischen Verband, die Bindung in die einheitliche dekorative Bewegung.

Zwei Namen bezeichnen die Übergangsstufe: Andreas Faistenberger und Egid Asam. Den Ruhm Faistenbergers (1647–1736), den noch im späten 18. Jahrhundert Westenrieder mit stolzen Worten verkündet, verstehen wir heute nicht mehr. Wenn wir diesen alten Quellen vertrauen, war Faistenberger im späten 17. Jahrhundert der bedeutendste Künstler im südlichen Deutschland, angesehen, überlastet mit Aufträgen, einflußreich als Lehrer. Der Venezianer Giovanni Giuliani, der spätere Lehrer Raphael Donners in Wien, hat bis etwa 1690 bei ihm gelernt. Eine Befruchtung der Wiener Schule durch die bayrische findet statt; in der Rokokozeit ist umgekehrt die reife Ernte dort geholt worden. Egid Asam und Greif sind lange Zeit Faistenbergers Schüler gewesen, Straub steht noch unter seinem Einfluß. Faistenbergers ältere Werke (neben der Kanzel der Münchner Theatinerkirche sind zu erwähnen der Christus im Grabe, der tote Heiland, von einem Engel getragen, die überlebensgroße Gruppe der Opferung Isaaks in der gleichen Kirche, St. Sebastian und Rochus in Berg am Laim) verbinden großzügigen, schweren, etwas glatten Klassizismus mit naturalistischer Fassung. Die illusionistisch empfundene, bunte Fassung ist als Erbteil der Gotik geblieben. Die Bewegungen sind im strengen Rhythmus fast nach klassizistischem Schema abgegrenzt, der Ausdruck ist schematisch ruhig oder übertrieben wild. Die Bevorzugung von Aktfiguren auch in religiösen Themen zeugt zwar von Überlegenheit gegenüber den traditionellen Schranken

Barocke Frühzeit religiöser Kunst; an sich wirken die leeren Anatomien mit dem kruden Naturalismus, der sogar vor der Anwendung bunter Glasaugen nicht zurückschreckt, peinlich. Man kann sich denken, daß das späte 18. Jahrhundert mit der Neigung zum Klassizismus, dem Überdruß an der zerfaserten Feinheit der Rokokoskulptur, in diesen brutal großzügigen Werken einen Nachklang antik-barocker Monumentalität gesehen haben muß; heute klingt das Lob vollständig veraltet. Die besten Werke hat Faistenberger in seiner Spätzeit geschaffen. Bei der Rodinger Immakulata von 1709 ist nicht nur durch Drehung und Kontrapost eine Erleichterung des Volumens erreicht, auch die Massen des Gewandes sprechen von eigenem Leben. In der Verkündigung des Bürgersaales in München ist das Relief zu einem dekorativ flimmerigen Organismus geworden, der durch die Bewegung von Licht und Schatten aufgelöst erscheint. Wenn auch das Körperliche noch zurückhaltend, gebunden ist, der durchgehende Zug der ornamentalen Linien beginnt sich zu regen. Die Figuren sind von klassizistischer Grazie und zierlicher Würde. Man möchte an eine Rückwirkung der Schüler auf den Meister denken; sicher ist es nicht bedeutungslos, daß für dieses Werk Greif als Mitarbeiter genannt wird.

Egid Asam Den stärksten Ausdruck erreicht die Kunst dieses italienisierenden Barocks in der Plastik Egid Asams. Asam hat oft selbst die Kirchen gebaut, in die er seine Altäre hineingestellt hat; er hat den Innenraum auf die Altäre abgestimmt. Die Altäre sind die Punkte, von denen die Spannung der Architektur zur Entladung kommt. Die funktionelle Bedeutung dieser Skulptur ist über das Maß des Plastischen hinausgehoben und im gleichen Umfang ist auch die innere und äußere Form gesteigert. Auf dem frühen Hauptwerk, der Himmelfahrt Mariä in Rohr, ist nicht nur das Maß der Figuren in das Übermenschliche erhöht, auch der Ausdruck, das Pathos, das alle Glieder in einem Zuge mit sich reißt, ist zu brausendem Überschwang gesteigert. Die Form ist aufgelöst und wieder in Massen zusammengeballt, das Volumen in Teile zerfetzt, zerrissen, Ströme von Gewandmassen wälzen sich am Boden, Fetzen fliegen in der Luft, alles Schwergefühl scheint bei diesen überlebensgroßen Figuren aufgehoben, alle Gesetze tektonischer Bindung, plastischer Ökonomie aufgelöst. Und doch ist jede Figur, aus dem Zusammenhang gerissen, unverständlich, unmöglich. Das Räumliche scheint überwunden. Aus einzelnen Figuren hintereinander, übereinander ist die Gruppe wie zufällig zusammengesetzt, und nicht einmal die Fernsicht gibt eine Bindung ins Relief. Das einzige plastische Thema scheint die Dynamik der inneren Form,

die dithyrambische Steigerung, das ekstatische Pathos, das sich im wildesten Überschwang auslebt, das alle Grade des Affekts, von inbrünstiger Verzückung, freudigem Erstaunen, wildem Jauchzen und tiefem Erschrecken durchläuft, das in ausgreifenden, wuchtigen, pathetischen Bewegungen sich entfaltet. Erst der große, architektonische Zusammenhang gibt die Lösung. Mit der Architektur des Innenraumes verbinden sich die differenzierten Einzelstimmen zu pathetisch-polyphonem Zusammenklang. Für eine Kunst von dieser Ausdrucksgewalt, die mit allen Mitteln den Beschauer erschüttern, zwingen will, gibt es keine Grenzen, weder im Umkreis des Darstellbaren, noch in den formalen Mitteln. Krassester Realismus dient ebenso zur Versinnlichung des Übersinnlichen wie abstrakte, entmaterialisierende Fassung. Der derbknochige, fleischige, von Leben sprühende Jesuitenkopf des Hl. Karl Borromäus auf dem Hochaltar der Straubinger Ursulinenkirche sitzt auf einer tiefroten, von innerem Leben glühenden Draperie, und aus der giftiggrünen Kasula des Hl. Ignatius lodert die rote Flamme des Herzens greifbar hervor. Sinnliches und Übersinnliches stehen nebeneinander. Die Affekte sind in Kontrasten gepaart. Die verfeinerte Sinnlichkeit der Engel des Osterhofener Tabernakels ist gesteigert durch die wilde Grausamkeit der Märtyrerszenen in den Reliefs am Säulenfuß. Der mildere Liebreiz in der Allegorie der Hoffnung durch die tragische Emphase in der Figur des Glaubens. Die Form hat nur soweit Bedeutung, als sie zur Steigerung des Ausdrucks dient. Sie hält sich in den Bahnen des Natürlichen oder führt ein eigenes Leben nach abstrakten Gesetzen. Die Wolkenmassen quellen über den Rahmen heraus, die Draperien sind belebt, sie bäumen sich, rollen, fliegen, die Arme fahren empor, zucken wie Ausdruck eines Gefühls, das durch alle Figuren hindurchbraust.

Egid Asam

Diese Überwindung der Form durch Formlosigkeit bedeutet das extreme Gegenteil von Klassik. Eine klassische Figur ist in eine vorhandene Blockform hineingedacht, die Form ist durch Subtraktion aus dieser Blockform erreicht. Hier hat man das Gefühl von einem gegenteiligen Prozeß; es ist eine Plastik der inneren Form, es ist, als ob ein lebendiger Kern überquelle, die Formen aus eigener Kraft herausschleudere. Diese Formen, die sich beständig ändern, bewegen, die sich von Licht und Schatten in allen Abstufungen nähren, von grellem Lichteinfall, schummerigem Halbdunkel und geheimnisvollem, auflösendem Dunkel, werden irrational und verwachsen mit dem Raum. Das Spiel des Lichtes ist ein untrennbarer Bestandteil der plastischen Komposition. Es ist berechnet, kanalisiert oder zerstreut, und,

Egid Asam wenn es nötig ist, durch Färbung ins Übersinnliche gesteigert. In der Sandizeller Kirche ist das Chorhaupt mit einem runden, gelb getönten Fenster geschlossen, das in den Aufbau des Altares einbezogen ist und wie eine übernatürliche Lichtquelle erscheint, die pathetische Gruppe des Apostels Petrus auf der Kathedra und die Engel in transzendenten Schimmer taucht. Im Chor der Osterhofener Klosterkirche ist illusionistisches Rampenlicht und transzendentes, künstliches Licht nebeneinander verwendet. Eine große Ziborienanlage aus vier gewundenen Säulen mit einem Baldachin. Als Rippen dieses Baldachins figurieren die vier höchst phantastisch geformten, ornamental behandelten Symbole der vier Evangelisten: Stier, Adler, Löwe, Engel. Sie umrahmen ein Rundfenster, in dessen Mitte, auf einer von Engeln getragenen Wolkenbank, im hellsten, gelben Lichte das Lamm Gottes erscheint. Am Fuße der vorderen Säulen des Altares überbrücken Konsolen die seitlichen Durchgänge, und darauf stehen zwei große Stuckgruppen. Links der Glaube. Ein riesiges Weib mit emphatischen Bewegungen tritt auf die Vergänglichkeit, deren Körper über die Konsole herabhängt, während eine jugendliche Pilgerin sich am Arme des Glaubens festhält. Rechts die Hoffnung. Eine mildere Frau mit zarteren Formen, den Anker im Arm, richtet einen herkulischen Mann empor; rechts klammert sich ein Negerkind an sie fest. Das inhaltliche Korrelat zu den beiden Gruppen bilden die großen Figuren des Altaraufsatzes, von denen eine, die Liebe, dem Lamm Gottes ein brennendes Herz entgegenbringt. Die einfarbigen Gruppen stehen als unruhige Silhouetten vor dem hellen Seitenfenster, und hinter ihnen sehen noch andere bunt gefaßte Figuren hervor, die in ihrer Aufstellung den Gipfelpunkt illusionistischer Skulptur darstellen. Die Balusterbrüstungen der Fenstersolbank sind mit stukkierten, gelben Draperien mit Silbertressen belegt, und darauf lehnen sich die Stifter, die dem Gottesdienste beiwohnen. Rechts, wie die Inschrift angibt, Herzog Heinrich IV. von Lothringen in der stahlblauen, mit Gold ornamentierten Rüstung des 16. Jahrhunderts. Er hält in der Rechten das Banner, in der Linken den Plan der Kirche, der über die Brüstung herabrollt. Neben ihm kniet Liutgarda, seine Frau, im weißen Kleid mit Tassospitzenkragen. Das lächelnde Köpfchen mit blonden Locken und den roten Wangen ist kokett geneigt. Mit der Linken zieht sie den Plan an sich, in der Rechten hält sie zierlich den Fächer, mit dem sie sich Kühlung vor der hereinstechenden Sonne zufächelt. Der Fächer ist mit Blumen, Schmetterlingen und Schwalben bemalt. Gegenüber „Utilo König von

Bayern" in der schwarzen, goldverzierten Rüstung des 17. Jahrhunderts, geschmückt mit dem Orden des goldenen Vließes, und seine Frau Hildetrudis im hochgeschlossenen, maschenbesetzten, schwarzen Gewande, geblümten Kopftuch. Sie kniet mit Gebetbüchlein und Rosenkranz da, wie eine vornehme Bürgersfrau aus Egid Asams Jugendzeit. So köstlich die Figuren mit den absichtlichen, frischen Anachronismen an sich wirken, es stört in der Nähe die aufdringliche Theatralik, die für blendend helle Sonne berechnet ist. Die Dame hebt zum Schutz gegen die Sonne den Fächer vor. Man darf aber mit der Idee nicht zu streng ins Gericht gehen. Das Motiv ist nicht neu. Bernini hat in S. Maria Vittoria in Rom an den Wänden der Seitenkapelle, die durch den Altar mit der Gruppe S. Teresa in Verzückung berühmt geworden ist, die Mitglieder der Familie Catinari als Zuschauer im Relief dargestellt. Von da ab erscheint das Motiv öfters auf Grabmälern. Es ist ein deutliches Zeugnis für das Theatralische, Szenarische, das in der Kunst des Barocks überhaupt steckt. Dieses verliert durch die Umstilisierung, die grelle, von naturalistischer Treue absehende Bemalung. Eine Künstlerlaune, die selbst vor gewagten Effekten nicht zurückschreckt, die liebenswürdig und heiter bleibt. Noch mehr als dies. Ein Stück Naturalismus innerhalb gedankenvoller Allegorie, das in dieser Umgebung die Transzendenz der Gesamtkunst noch mehr ins Bewußtsein bringt. *Egid Asam*

Eine Kunst, wie die der Asam, verlangt vom modernen Beschauer guten Willen, bereitwilliges Eingehen auf die Absicht einer Erschütterung des Gemüts, folgsames Mitgehen beim Wandern in eine andere, transzendente Welt. Am meisten in Kirchen, die wir oben beschrieben haben, wie St. Johann Nepomuk in München und Weltenburg, bei denen der Sprung ins Märchenland mit anscheinend groben Mitteln einer theatralischen Inszenierung aufgezwungen wird. Hier ist der ganze Raum ein einheitliches Kunstwerk; Architektur, Skulptur und Malerei vereinen sich zu einer Gesamtkunst, die sich überhaupt nicht in die gewöhnlichen Kategorien fassen läßt. Die Skulptur ist nur ein Teil der räumlichen Organisation; sie empfängt ihr Gesetz von den Bewegungsströmen, die den ganzen Raum durchdringen. Sie ist nur ein einzelner Faktor einer Gesamtkunst, die mit allen Mitteln ekstatischer Steigerung auf den Ausdruck hinarbeitet, die die barocke Transzendenz zu Bewußtsein bringen will.

Eine Kunst für feingestimmte Nerven ist diese derbpackende, aufgeregte Skulptur nicht. Eine Reaktion war auch hier unausbleiblich. Ein Nachlassen der Formenpathetik ist schon bei den gleichzeitigen, bürgerlichen Meistern zu spüren. Zwei

Meister der Frühstufe Meister sind hervorzuheben: Johann Georg Greif (als Meister tätig 1718—1753), der bisher noch in wenigen, mehr dekorativen Arbeiten nachweisbar ist, wie der Orgel in Fürstenfeldbruck, den Giebelfiguren am Chorgestühl der Münchner Peterskirche, dem Hochaltar der Münchner Hl. Geistkirche. Sein wichtigstes Werk sind die vier Kirchenväter am Hochaltar der Münchner Peterskirche, an dem auch Egid Asam mitgearbeitet hat, mächtige, überlebensgroße Gestalten von echter Monumentalität. Dann Joachim Dietrich (als Hofbildhauer nachweisbar 1736—1753), der vor allem als Schnitzer der prachtvollen Panneaux, Rahmungen, Türen und Möbel in den Bauten von Cuvilliés und Gunetsrhainer tätig war, in den Reichen Zimmern und den Kurfürstenzimmern der Residenz, im Residenztheater, der Amalienburg, am Törringpalais. Figürliches ist wenig bezeugt. Aber das eine, sichere Werk, der Hochaltar in Dießen mit den Figuren der Kirchenväter, die mit Permosers Altarfiguren in Bautzen zu den kraftvollsten Skulpturen des deutschen Barocks gehören, stellt ihn in die erste Reihe der süddeutschen Bildhauer dieser Zeit. Gleichzeitig vertritt die volkstümliche Tradition, die neben Elementen der Kunst Asams auch noch Erinnerung an die bayrische Skulptur der Spätgotik bewahrt hat, Josef Prötzner (in München als Meister von 1752—1761 tätig), dem der Hochaltar in Fürstenfeldbruck zugeschrieben werden darf.

Übergang zum Rokoko Elemente dieser ekstatisch gesteigerten Kunst sind als fruchtbares Ferment auch in die Skulptur der Rokokozeit im engeren Sinne übergegangen, die sich von barocker Skulptur durch die Verfeinerung in Form und Ausdruck unterscheidet. Aus zwei Quellen hat die Rokokoskulptur Anregungen geholt. Aus der französischen Plastik, die durch Künstler am Hofe wie Groff nach München verpflanzt worden war, allerdings schon moderiert im Sinne internationaler Alltagskunst. Wilhelm de Groff (in München tätig 1714—1742), ein Antwerpener, einer der vielen Wanderkünstler an deutschen Fürstenhöfen, zu denen auch Giuseppe Volpini und der Stukkator Dubut gehören, war von Kurfürst Max Emanuel in Paris als Gießer und Modelleur angeworben worden. Seine Arbeiten gehen selten über rein dekorative Gebrauchskunst hinaus. Die Gartenfiguren und Brunnen aus Blei sind meist verlorengegangen. Sein großes Grabmal im Dom zu Eichstätt ist im Aufbau vom älteren Vorbild, dem Gegenstück der anderen Seite des Chores abhängig. Nur aus der Silberfigur des Kurprinzen Maximilian in Altötting, einem Meisterwerk höfischer Feinheit, unübertrefflich im Ausdruck chevaleresker Devotion, können wir von dem Können des Bildhauers eine

Vorstellung gewinnen. Ein Musterspiel für das neue Ideal des feinen Rokokomenschen, das, in der französischen Gesellschaft geprägt, von da aus in die internationale Kunst übergegangen ist. Wichtiger noch als der französische Einfluß war der mäßigende Einfluß der Wiener Schule. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Besuch der Wiener Akademie in Süddeutschland fast obligatorisch. Johann Baptist Straub hat dort gelernt; auch Straubs Schüler Ignaz Günther, der eigentliche Rokokobildhauer im strengeren Sinn, hat sich nach einem kurzen Aufenthalt dort den akademischen Preis geholt. Da beide Strömungen in eine Entwicklung von pulsierendem Leben einmündeten, wurden sie rasch aufgenommen, weiter entwickelt, sie verflossen bald im weitgesiedelten Einflußgebiet, und aus der Befruchtung entstand wieder etwas Neues, ebenso Eigenartiges, wie die Kunst Egid Asams: die kirchliche Skulptur der Rokokozeit.

Übergang zum Rokoko

Die Verfeinerung des Rokokos bedeutet in allen Punkten eine Abschwächung, inhaltlich und formal. Die äußerlichen, auffallenden Stilmerkmale sind das Resultat einer veränderten Gesinnung. Das neue Ideal der Körperlichkeit mit der Leichtigkeit und Schlankheit in den grazilen Proportionen. Das neue Bewegungsgefühl, das gegenüber der barocken Wucht Motive des Schwebenden, Tänzelnden bevorzugt, das auch bei anscheinend ruhigen Figuren den Anschein einer latenten Bewegung, einer momentan gehemmten Beweglichkeit sucht, das durch Komplizierung und Verschränkung der Richtungsgegensätze im Körper, von rechter und linker Seite, von Rumpf und Gliedmaßen, Kopf und Rumpf, durch Gegenschwung der Gewandfalten gegen das weiche Schwingen des Körpers die statischen Probleme paralysiert, verbirgt, aufhebt. Die neue plastische, kleinteilige, in Gegensätzen sich auflösende, vibrierende Form, die im Gewande zuerst durch Erweichung, Auflösung in ein allgemeines Weben und Wogen, schließlich durch das graziöse Spiel kantig gebrochener Seidenfalten einen flimmerigen, malerischen Gesamteindruck erstrebt. Der neue Realismus, der auch nur ein Mittel der Vergeistigung, der Steigerung, der Versinnlichung des Übersinnlichen sein will, der in voller Selbstherrlichkeit gegenüber den ererbten Normen religiöser Kunst durch anachronistische Kostümierung im modernen, vornehmen, eleganten Zeitgeschmack die Heiligen über das Niveau des Allzumenschlichen hinausheben will. Alle diese äußerlichen Stilmerkmale sind Ausdruck eines anders gearteten Lebensgefühls, das von Rausch und Ekstase der Barockzeit sich abwenden, zum Diesseits zurückkehren will. Das dramatische Pathos

Formale Verfeinerung

Verfeinerung des Ausdrucks

der Barockzeit wird zurückgedämmt, abgeschwächt, beruhigt, verfeinert. Die laute Aktivität weicht stiller, passiver Gefühlsseligkeit. Affekte der Ekstase, des willenlosen Untergehens im Strom der Bewegung werden bevorzugt. Schmachtende, schmiegsame Hingabe, weiches, müdes Verlorensein, bewegungsloses Dahinträumen, fromme Inbrunst und vor allem die Auflösung in seelischer Verzückung, das Versunkensein in der beseligenden Anschauung Gottes, die visio beatifica, sind die neuen, bevorzugten Themen der religiösen Kunst. In den Figuren weiblicher Heiligen ist das Ideal des Stiles am deutlichsten verkörpert. Die schmiegsamen, wie hingegossenen Engel, die in Hingabe aufgehende Immakulata, sind Prototypen für das Gefühlsideal der kirchlichen Rokokoskulptur. Hat man vor einer Barockfigur den Eindruck, als ob dem Ausbruch der Gefühle, der Heftigkeit des Pathos ein Kampf vorhergegangen sei, jetzt ist das Tempo des Affekts gemildert. Die Immakulata Günthers in Attel, deren Seele sich in unbestimmtem Gefühle schwingt, das ein Lächeln der Hingabe über das Gesicht breitet, der heilige Johannes in Maria Talheim, der sich willenlos dem Anhauch des Göttlichen überläßt, sind gleichsam von einem schwelgerischen Gefühl durchsonnt, das auch die Form so beseelt, daß der Gedanke an Materie, Erdenschwere gar nicht mehr aufkommen kann; das Stoffliche scheint soweit entmaterialisiert, daß Körper und Gewand in diesem leisen Lodern und Glühen aufzugehen scheinen. Verschiedene Möglichkeiten des Ausdrucks scheinen dieser Kunst überhaupt versagt zu sein, und wo Würde und Ernst, Wucht und Getragenheit dargestellt werden müssen, da greift die Kunst zu den Ausdrucksmöglichkeiten des Barocks zurück. In den würdevollen Gestalten der Bischöfe in Rott ist das Volumen massiger, schwerer, die Bewegungen sind pathetischer; nur die nervöse Aufgeregtheit der Züge und die Komplizierung des Faltenwurfes künden die Spätzeit an. Da die Verzerrung des Gesichtes sich nicht in die höfisch vornehme Konvention schickt, wird der Ausdruck in die Gewandung gelegt, die, wie in der gotischen Zeit, ein eigenes, unabhängiges Leben führt als Träger von Gefühlen, Empfindungen. Aus dem Grad seiner Bewegung, der energischen oder langsamen Führung der Massen, aus der klar sich entfaltenden oder unruhig aufgeregten, wild sich windenden oder angstvoll aufgepeitschten Bewegung der Linien lesen wir die Bewegtheit, das Temperament des Trägers ab. Die innere Bewegung wird in das Spiel der Linien hineinprojiziert und unendliche Variabilität dieser abstrakten Linien und Formen zu gestalten wird hier ebenso zum Thema wie in der abstrakten Ornamentik des Muschel-

werkes. Auch in der Gestaltung dieser Gewandfiguren, in denen der Körper nebensächlich erscheint und die Sprache des Irrationalen allein entscheidet, kommen die Tendenzen der gotischen Plastik wieder zum Durchbruch. Am deutlichsten in den Werken der ländlichen Meister, die unberührt von den geistigen Strömungen der Epoche zu arbeiten scheinen wie die gotischen Meister zwei Jahrhunderte vorher. Im komplizierten, pathetisch aufgewühlten Faltenstrudel der schmerzhaften Muttergottes in Hengersberg ist der Geist Hans Leinbergers zu neuem Leben erwacht. Die formalen Berührungspunkte mit der niederbayrischen Skulptur der Spätgotik sind so viele, daß man, bei der gleichen lokalen Basis, nicht an eine zufällige Verwandtschaft des Stilempfindens glauben kann.

Verfeinerung des Ausdrucks

Der Geist dieser Rokokokunst ist lyrisch. Die Menschen gestalten sich nicht nach ihrem eigenen Willen, selbstherrlich wie die Menschen der Renaissance, sie handeln nicht mit der Kraft des Affekts, wie die Heroen der Barockzeit, sie überlassen sich willig dem Gefühl, das sie überfällt. Die ganze Kunst hat etwas Weiches, fast möchte man sagen Weibisches. Der zündende Funke von Sinnlichkeit, der zu jedem Kunstwerk nötig ist, glüht im stillen Feuer. Die vornehmen, heiligen Damen im modischen Kostüm, mit den fast mondänen Gesichtern, mit dem koketten Gebaren, den gezierten Bewegungen, dem nervösen Spiel der Hände, die schlanken Engel mit den grazilen Gliedern, den weichen, entblößten Schultern, sind mit dem Duft sinnlicher Eleganz umhüllt, den nur die festliche Freudigkeit des Rokokokirchenraumes als religiöse Kunst erträgt. Die galante Atmosphäre dieses höfischen Zeitalters hat auch die kirchliche Kunst nuanciert und ihr den empfindsam zarten und zugleich höfischen Ausdruck gegeben. Nur hier in der süddeutschen Kunst hat ekstatischer Überschwang und mystische Frömmigkeit des Barocks auch auf religiösem Gebiet eine unlösbare Verbindung eingegangen mit dem neuen Menschheitsideal. Dieses gesellschaftliche Ideal, dessen Dogma „korrekte Sitte und gesellschaftlicher Anstand, dessen Mystik die Zartheit und Erlesenheit der Gefühle, dessen Ästhetik die strengste Beobachtung und Überwachung sämtlicher Ausdrucksbewegungen“ ist (soweit gilt Voßlers Charakteristik des Preziösen auch für den Menschen des 18. Jahrhunderts), hat die religiöse Kunst temperiert und damit vor neue Aufgaben gestellt, die ein späteres, strengeres, orthodoxes Geschlecht gar nicht mehr begreifen konnte. Man hat diese Kunst unkirchlich, weltlich gescholten, obwohl die persönliche Frömmigkeit dieser biederen Handwerksmeister über jedem Zweifel stand,

Verfeinerung des Seelischen

Verfeinerung des Seelischen

man hat sie spielerisch genannt, weil man nicht verstanden hat, worin diese religiöse Kunst ihre Aufgaben suchte. Die volkstümliche Kunst hat von jeher den Heiligen die Allüren der großen Gesellschaft gegeben, weil sie die Hebung über den Alltag schon als Steigerung empfand. Das geschah nicht zum erstenmal im höfischen Zeitalter. Nun wird auch der Inhalt, das Innenleben, verfeinert, kompliziert, entsprechend der Komplizierung der äußeren Form. Die feinsten unbewußten Regungen seelischen Lebens werden jetzt Gegenstand plastischer Darstellung. Ein Beispiel aus vielen: Die Verkündigung Günthers in Weyarn. Die Jungfrau freudig erschreckt und zugleich voller Ergebung in den Willen Gottes, halb auffahrend, halb knieend, der schlanke Leib voll freudigen Staunens in einer Kurve bewegt, wie eine Blume, die im Winde schwankt, das linke Knie noch auf dem Schemel, der rechte Fuß schon leicht aufgestützt, die rechte Hand noch in unbewußter, triebhafter Geste. Die feingliedrigen Finger krampfhaft eingezogen, die linke Hand voller Hingabe und Demut an das Herz gelegt, das zarte Gesichtchen gebeugt, die großen Augen niedergeschlagen; es ist, als ob die Gedanken der Ergebung in das göttliche Wort schon das Herz der Jungfrau ergriffen, während die Glieder dem Wechsel der Überraschungen noch nicht folgen konnten. Davor der große, schöne Engel mit dem Lockenkopf und den klassischen Zügen, demütig vor der Herrin und doch überlegen lächelnd wie ein Kavalier, der sich seiner Würde bewußt ist, der Oberkörper mit der allzuweichen Modellierung entblößt, die Hüften in ein Panzerkorsett eingeschnürt, um die rechte Schulter eine Draperie geschlungen, die am Arm mit goldenem Reif befestigt, mit aufgeregtem Faltenwurf über die Füße rollt und vom Winde bewegt nach rückwärts wirbelt. Tänzelnd, in rotierender Bewegung steht er da, und in diese Kreiselbewegung ist das Gewand hineingezogen; denn eben kommt der Bote des Himmels von der Höhe herabgeschwirrt. Mit einem Fuß steht er auf der plastischen Wolke, der andere Fuß schlägt noch nach hinten aus, der eine Flügel noch ausgebreitet, der andere schon halb eingezogen, die rechte Hand mit der Lilie geht nach rückwärts, die linke deutet nach vorne, aufwärts, wo in der Strahlengloriole der Heilige Geist schwebt. Die formal zusammenhangslose, nur inhaltlich motivierte Nebeneinanderstellung der beiden Figuren, die Wiedergabe der momentanen, zugespitzten Handlung, der ätherischen Wundererscheinung, der wirbelnden Bewegung, die beide Figuren zur Kurve verzerrt, streifen ebenso an die Grenze des plastisch Unmöglichen, wie die illusionäre Stuckplastik Asams. Natürlich, daß nur die besten Werke diese Feinheit

des Empfindens auszeichnet. An ihrem Platz kommt auch die einfache Kunst zur Geltung, weil sie getragen ist von den Ausdruckswerten des ganzen Raumes. *Die Skulptur im Raume*

Wie die Figuren der Barockzeit scheinen auch die Figuren der Rokokozeit beim ersten Blick den bindenden Zusammenhang mit der Architektur verloren zu haben. Das unmittelbare Verwachsensein mit der nächsten Umgebung hat Platz gemacht einer geistigen Gebundenheit im größeren Zusammenhang, einer formalen Gebundenheit im weiteren Sinn. Erst die Gesamtansicht eines Raumes gibt den Zusammenhang, erst der Rhythmus, der sich in der Bewegung von Figur zu Figur spannt, die Ergänzungen aus Stukkatur und Malerei stellen eine unlösbare Einheit her. Eine Beschränkung der räumlichen Ungebundenheit der Asam findet zwar statt. Die frei in den Raum hereinschwebenden Figuren, die panoramatisch aufgebauten Gruppen, die Ziborienaltäre im Anschluß an Berninis Tabernakel, wie in Osterhofen, kommen in der Rokokozeit fast nicht mehr vor. Man kann die architektonische Anlage des Altares, der ja immer vom Bildhauer konstruiert wurde, als Schlüssel für das Verständnis der räumlichen Organisation der Einzelfigur nehmen. Der Unterschied tritt evident hervor, wenn wir den Altären Asams die Altäre von Straub in Berg am Laim und Ettal, die kleineren Altäre Günthers in Rott am Inn gegenüberstellen. Die Reduktion des räumlich vorgebauten, zurücktretenden, verkröpften, architektonischen Gerüstes zum einfachen Rahmenwerk, das sich in der Fläche hält, ist symptomatisch für die räumliche Anschauung. Bei den Hochaltären Straubs in Schäftlarn, Fürstenzell, beim Hochaltar Günthers in Mallersdorf bilden die Säulen nicht mehr eine Bühne, auf der die Figuren agieren, sie umschließen kaum mehr das Postament, das die Skulpturen trägt, sie wirken wie ein Rudiment hieratischer Kunst, tragen nichts, stehen als Kulissen vor der Wand und über ihnen, zwischen ihnen entwickelt sich die Handlung, die die Figuren des Aufsatzes und des Altarblattes zu einem inhaltlichen Ganzen verbindet. Große, asymmetrische Draperien, die sich zwischen den Säulen durchschwingen, verstärken den Eindruck der leichten Improvisation. Vollends das mit Draperien, Festons, Wolkenfetzen geschmückte, von Putten umschwirrte Rahmenwerk, das auf die Mithilfe architektonischer Elemente ganz verzichtet, vor dem die Figuren tektonisch unverbunden, frei sich gebärden, erweckt den Eindruck einer zufälligen, festlichen Dekoration. Der extremste Gegensatz gegenüber der bleibenden, für die Ewigkeit gefugten Strenge älterer, hieratischer Kunst. Ein radikalerer Bruch mit den althergebrachten Traditionen religiöser Kunst kann kaum gedacht werden.

Die Figur im Raume Auch bei der Einzelfigur ist die räumliche Zersplitterung reduziert, mehr zusammengehalten zu einem scheinbar freien, in Wirklichkeit sehr komplizierten, in Richtungsgegensätzen sich ergänzenden, bewegten Organismus, der sich blumenhaft von der nächsten Umgebung loslöst, mit der er doch durch den Rhythmus des Gesamtaufbaues aufs innigste verspannt ist. Selbst die geistige Individualität der Figuren scheint gemildert, soweit verschliffen, bis sich die Charaktere den dekorativen Kurven einschmiegen, ohne in dekorative Abstraktion zu versinken. Man möchte, auch die Einzelfigur betrachtet, dieses Prinzip der künstlerischen Komposition Akzentuierung nennen. Die gleichen Grundformen des Aufbaues, die in der Ornamentik, in der Architektur und Malerei bedingend sind, betonter Rhythmus durch Akzentuierung sowie Ponderation, formen auch die Skulptur, die ebenfalls, wie zufällig, ungebunden zwischen den architektonischen Gliedern sich bewegt. Selten, daß in einer Figur Gleichgewicht von beiden Seiten besteht, so daß sie für sich allein existieren könnte; auch bei ruhigem Stehen sind durch anscheinend unmotivierte Gewandzipfel, Falten oder durch Gesten Asymmetrien hergestellt, die erst im größeren Zusammenhang die Balance, man möchte sagen, das labile Gleichgewicht finden. Fast immer sind zwei Figuren als Pendants angelegt, die sich in Bewegung und Ausdruck ergänzen, die durch formale und inhaltliche Gegensätze korrespondieren. Jeder Akzent, jede Betonung einer Seite findet im räumlichen Zusammenhang Ergänzung und damit Ausgleich. Selbst in den freiesten Bildungen, in den Stuckfiguren Feuchtmayers ist durch die Gruppierung eine höhere Einheit erreicht. Bei den weit auseinanderliegenden Altären an den Vierungspfeilern der Ottobeurer Kirche wollen die Mittelfiguren als Gegenstücke betrachtet werden; jede ist für sich gesehen unvollständig, beide zusammen bilden ein Ganzes. Bei den Altären Straubs in der Ettaler Kirche bilden die drei Altäre jeder Seite der Rotunde eine Gruppe; die beiden äußeren Altäre, an sich in ihren Asymmetrien unverständlich, bilden mit dem mittleren Altar eine Einheit, in die die Figuren mit sich kreuzenden Gegensätzen von Rhythmus und Bewegung hineinverspannt sind. Immer ist der räumliche Sinn wach, der ein großes Ganzes mit gewollter Freiheit und scheinbarer Willkür zur Einheit verwebt.

Die Stellung der Figur im Raume ist noch durch tiefere, transzendente Gedanken bedingt, auf die wir schon bei der Architektur und Malerei hingewiesen haben. Auch der Kirchenraum der Rokokozeit ist in letzter Absicht eine

Vision, das Haus Gottes auf Erden. Die Deckenmalerei zeigt eine himmlische Erscheinung, die mit den Mitteln des Illusionismus zur Wirklichkeit gebracht ist. In den Figuren der Altäre wirkt die ekstatische Steigerung nach. Die Figuren der Altäre lösen sich aus dem architektonischen Verband, sie sind durch Ausdruck, Bewegung mit dem Inhalt des Altarblattes verbunden oder sie treten in den Raum hinein, sogar vor den Altar, auf eigenen Postamenten mitten in das Volk, sie sprechen, agieren, als ob sie in Wirklichkeit vorhanden wären, und setzen sich durch extensive Gebärden, deutend, sprechend, mit dem Beter unmittelbar in Verbindung. Mit dem Betreten der Kirche soll der Beschauer über das Diesseits hinausgehoben werden; er wird Mitspieler, wird gezwungen, sich willenlos dem frommen Gefühl hinzugeben. Was bei der Malerei gesagt wurde, gilt auch hier. Es wird klar, daß für diese Empfindungskunst nicht allein die ererbten Gesetze klassischer Tektonik gelten konnten, daß dafür eine Form gewählt werden mußte, die durch das Irrationale eine Vergeistigung bewirkt, die durch starke, innere Energieen den Beschauer in ihren Bann zwingt. Einseitig in der religiösen Kunst der Barock- und Rokokozeit sind die eigentümlichen inneren Werte dieser Kunst zur eigensten Entfaltung gebracht worden, weil diese auf dem fruchtbaren Nährboden der volkstümlichen, alle Möglichkeiten der künstlerischen Begabung des Stammes in sich aufsaugenden Tradition erwachsen ist.

Die Figur im Raume

Die Meister der altbayerischen Rokokoskulptur können nicht vollständig benannt werden. Ihre Zahl ist zu groß, viele der besten Werke deckt noch Anonymität; die künstlerischen Zusammenhänge sind noch unklar. Wir müssen uns auf eine Auswahl beschränken. Hervorzuheben sind von den Meistern der Hauptstadt in erster Linie Straub und Günther. Johann Baptist Straub (1704–84), ein Bildhauerssohn aus Wiesensteig, hat in München gelernt, hat sich weitergebildet bei Christoph Mader in Wien, wo eben der wachsende Einfluß Raphael Donners die künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Skulptur zusammenfaßte. Von Faistenberger berufen, kam er nach München zurück, wo er von 1735 bis zu seinem Tode als selbständiger Meister, als hofbefreiter Bildhauer eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete. Straub ist der Vater der bayerischen Rokokoskulptur. Er hat der neuen Richtung zum Durchbruch verholfen durch seine Werke und seine Schule. Seine Bedeutung liegt mehr auf dem Gebiete des Dekorativen. In der Zusammenstimmung von Aufbau und dekorativer Skulptur, in der Verbindung der Altäre mit dem Raum,

Meister der Rokokoskulptur

von dem sie einen wesentlichen Faktor schon durch die Leichtigkeit und Fröhlichkeit der Form bilden, gehören die Altäre und Kanzeln in Ettal, Schäftlarn, Dießen und vielleicht noch Berg am Laim zu den bleibenden Werten des bayerischen Rokokos. Die Skulptur an sich bleibt an Bedeutung zurück. Sie behält immer etwas Schweres, Ernstes, Stilles, Ruhiges, sie bleibt beim Vergleich mit Güntherschen Werken zurückhaltend im Ausdruck, in den Gesten, einfacher in der Bewegung, unkomplizierter nicht nur in der Form, sondern auch im geistigen Habitus, sie bleibt tektonisch selbständiger und scheut vor dekorativer Auflösung, sie bleibt immer bürgerlich befangen und wagt sich nicht in die letzten Sphären höfischer Feinheit. Straubs Werke umspannen die lange Entwicklungsperiode vom frühen Rokoko bis zum Eindringen des bürgerlichen Naturalismus, bis zum Beginn eines gemäßigten Klassizismus. Glaubt man bei den früheren Werken in der rundlichen Modellierung, im weicheren Fluß der Draperien eine Nachwirkung der Wiener Schule zu sehen, in den akademischen Parkfiguren, in den Mythologien der Münchner Hauptpost gewinnt bereits der Klassizismus Einfluß wenn auch nicht in seiner strengen Form, sondern in einem weiter zurückliegenden Vorbild, dem manieristischen Klassizismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Beide Stufen bilden Etappen eines Weges. Auch Günther hat neben Kopien nach der Antike, der Mediceischen Venus, dem Borghesischen Fechter, die charakteristischer Weise in seiner Wiener Lernzeit entstanden sind, mit Zeichnungen nach Münchner Werken der niederländischen Manieristen begonnen. Daß man in dieser manieristischen Kunst ein starkes Element des Klassischen sehen konnte, charakterisiert die Rokokozeit.

Die Vollendung der Rokokoskulptur bringt Ignaz Günther (1725–75). Günther hat sieben Jahre lang bei Straub gelernt, nicht ohne rückwirkend Einfluß auf den Lehrer zu gewinnen, ging dann vorübergehend nach Wien, wo er sich zum Abschluß der Lernzeit den akademischen Preis holte; seit 1753 blieb er in München. Während seiner Wanderschaft war er 1751 in Mannheim bei Paul Egel. Egel war ein Schüler Permosers. Permoser steht im weiteren Zusammenhang mit Bernini in Verbindung. Diese kunstgeschichtliche Linie ist von Bedeutung. Die Elemente der Auflösung in Berninis Kunst, die von Permoser in eigenwilliger, nordischer Auffassung verstärkt, von Egel ins Dekorative gemildert waren, erblühen in Günthers Werk zur letzten Verfeinerung. Günthers Kunst bedeutet den Abschluß einer jahrhundertlangen Entwicklung, die letzte Stufe im lange dauernden Entwicklungsprozeß der barocken

Skulptur. Fäden der internationalen Entwicklung münden hier, italienisches Barock, französisches Rokoko erleben hier auf deutschem Boden die letzte Verfeinerung der plastischen Form. Der Satz scheint hoch genommen und muß doch aufrecht gehalten werden. Nicht als Provinzmeister will Günther gewertet werden, der abseits von der allgemeinen Entwicklungsbahn, aus der lokalen Tradition allein erwuchs, sondern als Künstler, der auf der Höhe der Entwicklung stand, der, wie wir aus Zeichnungen wissen, übersah, was die älteren Generationen geleistet hatten, der auch als ein Mann der Gedanken, als Theoretiker tätig war, sich über die Grundlagen seiner Kunst Rechenschaft gab. Volkstümlich an seiner Kunst ist der religiöse Auftrag, volkstümlich ist auch das Material, die bunt gefaßte Holzschnitzerei, die allerdings erst die letzten Freiheiten und Feinheiten erlaubte, volkstümlich wurde meist auch die Ausführung, die bei der Fülle der Aufträge oft untergeordneten Gesellenhänden überlassen blieb. Nicht nach diesen großen Aufträgen und Werkstattarbeiten will sein Können beurteilt werden, sondern nach den eigenhändigen Werken und mehr noch nach den geistvollen Tonmodellen, den mit allem Raffinement hochempfindlicher Technik geschnitzten Holzbozzettis. Sie geben uns Günthers Handschrift in ihrer ganzen impulsiven Kraft, mit den persönlichen Abkürzungen, die nur der routinierten Hand eines hochbegabten Künstlers liegen. Die Formen sind gesättigt mit Ausdruck und gerade in der aphoristischen Prägnanz, die alles gibt und doch der Phantasie soviel zur Ergänzung übrig läßt, wirkungsvoll. Die Berliner Tonmodelle zu den Neustifter Figuren und das Vesperbild aus Holz (eine ausgeführte Vorarbeit zur Nenninger Pieta von 1774, die in der Komposition noch das gotische Vorbild der Tegernseer Pieta in Berlin durchscheinen läßt) dürfen als Werke der großen Kunst angesehen werden. Die volkstümliche Note ist in Günthers eigensten Werken schon geschwächt, wie ein Vergleich mit der niederbayerischen Skulptur zeigt, umgegossen in der Feinheit des internationalen Zeitstiles, den die höfische Atmosphäre der Hauptstadt bedingte. Deutlicher Beweis: die farbige Erscheinung der Holzplastik. Der aus der Gotik ererbte Illusionismus der Fassung wird immer mehr gemildert. Die bunte, naturalistische Bemalung wird zuerst auf die Fleischteile beschränkt, bis nach Mitte des Jahrhunderts die Angleichung an die Steinplastik, die polierweiße Fassung „in Alabastermanier" allgemein wird. Eine Charakteristik der Kunst Günthers ist hier überflüssig. Sie ist in den allgemeinen Ausführungen schon gegeben. Wenn ein Bildhauer alle Voraussetzungen der damaligen Kunst erfüllt hat, so ist es Günther.

Bildhauer der Rokokozeit

Bildhauer der Rokokozeit

Ein anderer Schüler Straubs, von gleich hohem Range wie Günther, als Künstler und als Mensch absonderlich wie nur je eine exzentrische Künstlernatur ist Franz Xaver Messerschmidt (1732—1783), der frühzeitig nach Wien verzogen ist. Im Schulzusammenhang mit Straub steht auch Franz Xaver Schmädl, ein provinzieller Meister, der vor allem im Voralpenland die Klosterkirchen mit Altären, Figuren, dekorativen Werken versah, von denen manche über das Alltagsniveau hinausragen. Ein Schüler von Straub ist ferner Roman Anton Boos (1733–1810), der bevorzugte Bildhauer Münchens im ausgehenden 18. Jahrhundert, der Schwiegersohn Straubs und der natürliche Erbe einer einflußreichen Stellung. Seine frühen Werke zeigen noch eine Nachwirkung der populären Skulptur Schwabens, aus der Boos entwachsen ist, auch den Einfluß Günthers, den Boos rivalisierend zu verdrängen suchte. Bald hat ein nicht ganz verstandener Klassizismus die Reize stilistischer Eigentümlichkeit verwässert, ohne die leichten Trivialitäten eines etwas hausbackenen Naturalismus ganz verwaschen zu können.

Ein Schüler Straubs, Mitschüler von Günther, der noch mächtiger auf ihn eingewirkt hat, ist endlich Christian Jorhan (in Landshut als Meister nachweisbar 1756–1807). Er ist der Sohn des tüchtigen Bildhauers Wenzeslaus Jorhan in Griesbach, des Schöpfers der Altarfiguren in Seligental bei Landshut, des Hochaltars der Dominikanerkirche in Landshut und anderer Werke. Er war für die Kirchen der Umgebung von Landshut und des östlichen Altbayerns tätig. Bei dem ausgedehnten Werkstattbetrieb wechselt auch bei ihm die Qualität der Arbeiten, unter denen die guten vorwiegen. Von den übrigen Meistern Landshuts ist Anton Hiernle (als Meister tätig 1701–53) hervorzuheben, ein etwas provinzieller, aber durch feine Empfindung und künstlerische Reife hochstehender Künstler. Von den Bildhauern Eichstätts verdienen Joseph Anton Breitenauer (1722–85) und der Stukkator Johann Jakob Berg (nachweisbar um 1747–85) Erwähnung. Der jüngere Ignaz Anton Breitenauer (1757–1838), ein Schüler von Boos, hat auch in die Zeit des späten Klassizismus individuelle Eigenarten der altbayerischen Barockskulptur hinübergerettet.

Im östlichen Altbayern, zu dem auch das heutige österreichische Innviertel und als Kunstprovinz eigentlich auch Salzburg gehörten, kreuzen sich Einflüsse der klassizistischen Schule Wiens mit den Ausklängen einer alten, heimischen Tradition. In der Spätgotik und im ausgehenden 17. Jahrhundert hatte hier die Skulptur eine eigenartige Blütezeit erlebt; die eine ist eine Fortsetzung der anderen, auf gleicher Basis,

Bildhauer der Rokokozeit

unter den gleichen Voraussetzungen, in Werken, die mit gleichen formalen Mitteln konzipiert, nur in der Formensprache sich unterscheiden. Der ununterbrochene Zusammenhang mit der Gotik kommt hier in dieser volkstümlichen, illusionistisch gefaßten Holzplastik am deutlichsten zum Bewußtsein. Nicht nur in der Werkstatttradition der Schwanthaler, Guggenbichlers, der Zürn, die über anderthalb Jahrhunderte nachweisbar ist, nicht nur an der Mitarbeit am gleichen Werke, das die Gotik begann, der Barock vollendete, sondern an der Form selbst, die mit der Auflösung in Licht und Schatten, extremer Bewegung in wuchtiger Fülle den gleichen Wirkungsmöglichkeiten nachging, wie die einheimische Skulptur der Spätgotik. Gegen Beginn des 18. Jahrhunderts war eine Stufe der Formauflösung erreicht worden, die etwa der des Egid Asam entsprach, mit dem Unterschied jedoch, daß sich Asam der Sprache des italienischen Barocks bediente, während hier die ererbte Überlieferung maßgebend blieb. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts setzte auch hier eine Abschwächung der Mittel, eine Verfeinerung ein, aber immer so, daß die Elemente der alten volkstümlichen Kunst das fruchtbare Ferment bildeten, stärker bei den Bildhauern des südlichen Altbayern um Salzburg herum, schwächer in den Landen am unteren Inn, in Passau und in Ausläufern gegen das Zentrum zu, bei den Künstlern in Rosenheim oder dem obenerwähnten Wenzeslaus Jorhan in Griesbach. Von den Passauer Bildhauern muß Joseph Matthias Götz (1696–1760) hervorgehoben werden, nicht nur Bildhauer, sondern Unternehmer in größerem Stile, Ingenieur und Architekt. Ein Talent von ursprünglicher Frische, überschwenglich in der Fülle des dekorativen Schmuckes, bäuerlich in der Häufung ornamentaler Beigaben. Die Skulpturen der Frühzeit zeigen die gleiche Auflösung der plastischen Form, das gleiche monumentale, übermächtige Pathos wie die Skulptur Asams; die der späteren Zeit sind schon geglättet in der Einzelform, empfindsamer im Ausdruck als die rein ländlichen Werke und nähern sich deutlich dem höfischen Stil. Als Götz mit Beginn der vierziger Jahre seine künstlerische Tätigkeit aufgab und im militärischen Berufe Genüge fand, übernahm seine Werkstatt Joseph Deutschmann (1717–87), der sich noch enger dem internationalen Zeitstil anschloß, ohne den Zusammenhang mit dem nährenden Mutterboden zu verlieren. Ein kleineres Talent, das in den engeren Kreisen bürgerlicher Handwerkstüchtigkeit Genüge fand, sich selten in die Gebiete freien Künstlertums wagte. In den Werken des jüngeren Christian Jorhan (1759 bis nach 1820) verebbt die volkstümliche Welle im Klassi-

Bildhauer der Rokokozeit

zismus. Gegenüber den genannten Meistern zeigt Joseph Bergler (1718–88) deutlich die Abstammung von der Wiener Schule, in der seit Donners Zeiten ein Formalismus klassizistischen Charakters nur den überragenden Kräften Freiheit vom Zwange künstlerischer Konvention ließ.

Stukkatorenbildhauer

Nicht dem Kreis der niederbayerischen Bildhauer darf der in Straubing tätige Matthias Obermayer (um 1719–99) zugezählt werden, der Schöpfer der originellen mit lustiger Gelehrsamkeit durchwobenen Stuckmarmoraltäre in Windberg und in anderen Orten der Umgebung. Er geht hervor aus dem Kreis der Stukkatorenbildhauer, die, seit dem 16. Jahrhundert in dem kleinen Ort Wessobrunn bei Landsberg nachweisbar sind, die im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Süddeutschland die gesuchtesten Stukkatoren waren. Auch Dominikus Zimmermann, der Architekt, und sein Bruder Johann Baptist Zimmermann, der Stukkator und Maler, stammen aus dieser Schule. Die Tätigkeit dieser Kunsthandwerker, zuerst auf das Ornamentale beschränkt, hat sich im Laufe der Zeit, mit den Forderungen des neuen Stiles, auch dem Figürlichen zugewandt. Aus dem Autodidaktentum entwickelte sich eine bestimmte Schultradition, auf die in gleicher Weise die Bildhauer der Hauptstadt von Einfluß waren, Egid Asam vor allem, wie eingewanderte italienische Stukkatoren, die Bossi, Maini, die in Ottobeuren arbeiteten, bis sich bei den besten Meistern ein eigentümlicher Stil der Skulptur entwickelte, der in unserem Zusammenhang nicht übergangen werden darf. Drei Namen müssen aus der großen Zahl hochbegabter Handwerker hervorgehoben werden. Johann Michael Feuchtmayer (1709–72), der Schöpfer der Stuckdekorationen in Amorbach, Zwiefalten, Bruchsal, Ottobeuren, Vierzehnheiligen, einer der geistreichsten Ornamentiker des süddeutschen Rokokos, auch ein Bildhauer von Rang. Noch stärker als in der Holzplastik ist bei den Stuckfiguren zwingendes Element der Formung die Bindung in den ornamentalen Fluß der Altäre, die, vom Meister erfunden, aus irrationalen, ornamentalen Gliedern zusammenkomponiert, selbst nicht mehr sein wollen, als verstärkte Akzente in der Symphonie der Gesamtornamentik des Raumes. Auch diese vollständige Auflösung der Altararchitektur ist ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit, etwas Singuläres in der Kunst der Zeit. Daß die figurale Plastik innerhalb dieses ornamentalen Gefüges noch mehr aller organischen Struktur entkleidet wird, daß sie deformiert wird, bis sie selbst ornamentalen Charakter erhält, daß sie mit allen Freiheiten der Auflösung ausgestattet wird, ist

selbstverständlich; immerhin behält sie noch plastischen Wert an sich, und ein Blick auf Modelle für solche Stuckfiguren zeigt, daß auch bei ihnen die ererbten Kompositionsgesetze von Geltung blieben. Noch wertvoller ist die figürliche Stuckplastik des Johann Georg Üblherr (1700–63), des Meisters der Altäre im Kemptener Dom in Engelszell und in Wilhering. Üblherr war Gehilfe von Johann Baptist Zimmermann in München, später Mitarbeiter von Feuchtmayer und dann Hofstukkator des Hochstiftes Kempten. Auch er war ein vorzüglicher Ornamentiker; die Stukkaturen in der Kemptener fürstabtlichen Residenz, in Wilhering müssen mit Auszeichnung genannt werden. Seine figuralen Skulpturen gehen über dekorative Zwecke hinaus. Sie sind von ruhigerer Tektonik als die Feuchtmayers, gebundener in der Bewegung, harmonischer im weichlichen Fluß der Linien und — zum Teil wenigstens — auch im Ausdruck von zurückhaltender Feinheit. Ein entfernterer Ableger dieser Richtung ist Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770), der sich in Mimenhausen am Bodensee ansässig gemacht hatte. Er stammt (wie sein Schwiegersohn und Erbe, der Weilheimer Johann Georg Dürr, 1723—79) aus dem westlichen Altbayern, aus Schongau. Die Zusammenhänge mit den Wessobrunnern und mit den eingewanderten italienischen Stukkatorenbildhauern sind in seinen outrierten Stuckfiguren noch deutlich (Kapelle der Mainau, Schloßkapelle Meersburg 1742). Es ist wahrscheinlich, daß Joseph Anton Feuchtmayer nach der Lernzeit bei seinem Vater, dem Schongauer Bildhauer Franz Joseph Feuchtmayer, die entscheidenden Lehrjahre in seiner Heimat zugebracht hat. Seit Anfang der zwanziger Jahre ist er am Bodensee nachweisbar; 1720 entstanden die graziösen Engelhermen und die Heiligenfiguren am Chorgestühl in Weingarten. Dann folgen größere Aufträge, unter denen die Altäre in Baindt, die Ausstattung von Neu-Birnau (um 1750), der Hochaltar der Franziskanerkirche in Überlingen (1759), das Chorgestühl und die dekorativen Skulpturen in St. Gallen (1762—68) hervorzuheben sind. Joseph Anton Feuchtmayer ist ein Talent von starker Ursprünglichkeit. Er ist ein Kind der Barockzeit. Betontes Pathos, Formenfülle und Neigung zu monumentaler Gebärde bleiben ein Charakteristikum seiner Kunst bis in die Spätzeit. Wenn Leichtigkeit der Erfindung, Sicherheit in der dekorativen Zusammenstimmung heterogener Teile, Fülle der Phantasie als Norm künstlerischer Wertung genommen werden, muß er zu den größten Künstlern Süddeutschlands gerechnet werden. Was an Übertriebenheit in Ausdruck und Bewegung, an karikierter Einzelform bei den isolierten Skulpturen stört, das

Stukkatorenbildhauer

Porzellanplastik wird im großen Ensemble Tugend. Bei Beschränkung auf den kleinen Maßstab — Beispiel die Kreuzwegstationen in Neu-Birnau — entstehen Schöpfungen von gewisser Vollkommenheit. Der Abstand, der diese Werke vom internationalen Zeitstil trennt, ist bedeutend. Als selbständige, in sich gefestigte, dabei durchaus volkstümliche, bodenständige Kunst gehören diese kleinen Schnitzwerke zu den großen Leistungen der Zeit.

An die Stuckplastik sind die anderen rein dekorativen Gattungen anzureihen. Die Architekturplastik und die Gartenskulptur bleiben mehr im international gebräuchlichen Schema. In monumentalen Aufträgen versagt die Rokokoskulptur, sie verflacht zu mißverstandener Konvention. Naturgewachsene Parkfiguren, wie die von Ferdinand Dietz in Veitshöchheim, Seehof und Bamberg, sind in der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts eine Ausnahme. Alles Monumentale steht im Widerspruch mit den Prinzipien der Rokokokunst. Nur die Gebiete, denen durch ihre kunstgewerbliche Stellung größere Möglichkeit der Entfaltung offenstanden, haben sich zur absoluten künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit entwickelt, die Porzellanplastik, die Kleinplastik überhaupt. Die Nymphenburger Porzellanfiguren Bustellis gehören zu den bleibenden Werken der Rokokoskulptur, sie sind in ihrer Art etwas allgemein Gültiges, als vollkommenste Verkörperung des Rokokos Gegenstücke zu den Gemälden Watteaus. Wir wissen nicht, wo der Südschweizer Franz Anton Bustelli, der nur von 1754 bis 1763 in Nymphenburg tätig war, die Grundlagen seiner Kunst geholt hat. Seine frühen Werke: die Kavaliere mit Damen — wenn sie ihm mit Recht zugewiesen werden — sind noch formal befangen. Erst allmählich gewinnt er im Anschluß an die bürgerliche Bildhauerkunst Münchens die künstlerische Höhe. In seinen religiösen Darstellungen ist der Zusammenhang mit der Plastik Günthers, der ein Jahrzent vorher Ähnliches schuf, und Straubs am leichtesten nachweisbar. Ausdruck und Form decken sich; die scharf gebrochene Fältelung scheint unmittelbar der Holzplastik entlehnt. Wenn auch die provinziellen volkstümlichen Bedingtheiten, die in der kirchlichen Kunst immer vorhanden sind, rasch abgestreift werden, die deutschen Eigentümlichkeiten bleiben das Bestimmende. Sie zeigen sich in der ornamentalen Verflechtung der Figuren mit abstrakten, aus irrationalen Gliedern gebauten Gehäusen, die einzig und allein ihre Existenzberechtigung aus dem Rokokomuschelwerk in der deutschen Umformung beziehen. In Frankreich und in Italien wird auch in der Kleinplastik die Situation gerne natura-

listisch ausgebaut. Sie zeigen sich in der dekorativen Auflösung. Isolierte Figuren sind selten. Meist sind zwei Figuren als Pendants angelegt, die sich in Ausdruck und Bewegung ergänzen, die durch formale und inhaltliche Gegensätze ebenso korrespondieren wie die Figuren an den Altären. Der farbigen Kleinplastik standen alle Stoffgebiete offen. Aus der bayerischen Barockbühne, auf der die italienische Komödie herrschte, werden die Themen geholt, wie aus der Exotik der Chinoiserie, aus dem Alltagsleben, wie aus dem religiösen Gebiet, und am meisten bevorzugt ist die höfische, vornehme Gesellschaft. Die schillernde Beweglichkeit, die kapriziöse Feinheit, die zugespitzte Attitüde, die amouröse Pikanterie gewinnen in dem beweglichen Material mit der denaturalisierenden, bunten Bemalung mit den blitzenden Lichtern auf den scharfen Faltengraten ihren vergeistigten Ausdruck. Die Figuren Bustellis verkörpern die Zeit ebenso wie ein Mozartsches Menuett. Bei Bustellis Nachfolger Dominikus Auliczek (1754—1804), einem der vielen Wanderkünstler internationalen Gepräges, die den Durchschnitt der Zeitkunst typisch repräsentieren, wechselt nicht nur das Stoffgebiet — neben der Tierplastik wird die antikische Mythologie bevorzugt —, es wechselt auch der Darstellungsmodus. Internationaler Formalismus herrscht in Leistungen, die immer geschmackvoll bleiben, selten persönliches, künstlerisches Empfinden verraten. Allmählich kehren die Formen mit dem Eindringen des Klassizismus zur ruhigen Tektonik zurück. Als 1797 Johann Peter Melchior (1742—1825), der in Höchst und noch in Frankenthal die Chinoiserie und das Rokokogenre gepflegt hatte, als Modellmeister nach Nymphenburg berufen wurde, „um die Dessein und Gusto der Fabrik nach modernem Geschmack zu verbessern", hatte der neue Stil stofflich nur mehr Bildnis und frostige, klassische Mythologie, formal das Schema zurückgelassen, das nur die Größten mit neuem Leben zu füllen vermochten. Für die eigentliche Porzellanplastik, die ganz aus dem Geiste der Rokokozeit geboren war, war in dieser strengen Kunst kein Platz mehr.

Porzellanplastik

Übergang zum Klassizismus

Seit Beginn des bürgerlichen Zeitalters gewinnt der Klassizismus an Bedeutung. Die Elemente, die die neue Stilrichtung konstituieren, sind verschiedenartig. Die innere Entwicklung, die wir unter den Begriffen Abschwächung, Reduzierung zusammengefaßt haben, geht im langsamen Schritt vorwärts. Der Einfluß der Antike ist in dem Prozeß des Heranreifens der neuen Richtung eine Nebenströmung. Wichtiger ist die zunehmende Bedeutung der Klassik im allgemeinen, die durch den neuen Schulbetrieb propagiert wird. Die Errichtung der Kunstschule in München,

Übergang zum Klassizismus

aus der die Akademie erwachsen sollte, ist symptomatisch für die Kunstanschauung der Spätzeit, für die die Kunst weniger auf Gefühl und Unmittelbarkeit, als auf Lernbarkeit beruhte. Ziel der neuen Kunstlehre ist die Verbesserung des Formalen. Der Klassizismus wollte über die dekorativen Leerheiten hinauskommen. Im Gegensatz zum geistreich Pointierten, Übertriebenen bevorzugt er solide Klarheit, gegenüber dem ekstatischen Überschwang des Gefühls, das in der Einzelfigur mit bewegten, nach Winckelmanns Ausdruck von einem frechen Feuer begleiteten Stellungen und Handlungen wirkt, wollte er klare Einfachheit der Form, klare Tektonik, künstlerische Gesetzmäßigkeit. Die Kurven werden beruhigt, die Glieder im klassischen Kontrapost geordnet, die Verteilung von Stütze und Last führt wieder zur Scheidung von Stand- und Spielbein. Die Attribute sind nicht mehr passive Beigaben, sondern Motive der künstlerischen Komposition. Die Raumekstasen verschwinden. Das Räumliche hat im plastischen Aufbau nur so weit Berechtigung, als es zur plastischen Organisation nötig ist, und ein Endpunkt dieser Entwicklung ist die strenge Bindung in den architektonischen Rahmen, die Anordnung im Relief. Auch die inneren Werte sind andere geworden. Die Verinnerlichung wird in der Sachlichkeit gesucht, ethische Erneuerung in der Echtheit und Gesundheit des Empfindens, die Steigerung über das Menschliche hinaus im idealen, allgemein gültigen Typus. Wie jede Stilperiode hat auch der Klassizismus seine allgemeinen, immergültigen Werte geprägt, die ihren idealen Ausdruck in der Dichtung fanden, in der apollinischen Hoheit Goethescher Figuren. Für die bildende Kunst war diese Übergangszeit eine notwendige Periode der Reinigung. Die Früchte hat erst das 19. Jahrhundert geerntet. In der bayrischen Skulptur bringt der Klassizismus eine Angleichung an den Zeitstil so weit, daß nicht nur die lokalen, auch die Stammeseigentümlichkeiten verwischt werden. Mit dem Ausgang des Barocks schließt eine lange, selbständige Entwicklung, die nicht nur durch die Menge des Geschaffenen, auch durch die künstlerische Bedeutung einen Höhepunkt deutscher, ja europäischer Kultur bedeutet.

Nach dieser Übersicht drängt sich die eingangs erwähnte Frage wieder auf: was ist an dieser Kunst bayrisch? Ist man überhaupt berechtigt von einem bayrischen Rokoko zu sprechen? Welche Eigenschaften charakterisieren das bayrische Rokoko gegenüber der Kunst der andern deutschen Stämme, der schwäbischen, rheinfränkischen, österreichischen, sächsisch-norddeutschen Abart des Stiles. Nur diese Gebiete weisen eine durchgehende Entwicklung auf; im übrigen Deutschland sind die Leistungen des Barocks zerstreut und abhängig von den größeren Zentren in den genannten Ländern. Die Antwort ist schon in der Übersicht angedeutet, in der der Nachdruck auf der Schilderung des historischen Verlaufs lag, im Nachweis, daß bei Berührung von deutscher und ausländischer Kunst nicht immer einseitige Beeinflussung vorlag, daß es sich um zeitliche Parallelerscheinungen handelt, und mehr als dies, daß fremde Anregungen hier auf fruchtbaren Boden fielen und zu einer neuen, eigenartigen Blüte erwuchsen, daß sogar bei den Neuschöpfungen des Barocks die deutsche Eigenart das Bestimmende blieb. Diese Gegensätzlichkeit von ausländischer und deutscher Kunst, die für ältere Perioden der Kunstgeschichte in Begriffspaaren wie plastische Schaubarkeit und malerische Formverflechtung, in sich ruhende Form und bewegte Form, Gebundenheit und Willkür, rationale Gesetzlichkeit und unmittelbarer Ausdruck festgelegt wurde, bleibt auch in der Barockkunst. Sie ist in der Verschiedenheit der Phantasierichtung begründet, die beim Romanen auf das Anschauliche, beim Nordländer mehr auf das Gefühlsmäßige gerichtet ist, und deutlicher zu fassen, weil sie auf nationalen Gegensätzen beruht. *Zusammenfassung*

Den Anteil der verschiedenen Stämme an dieser deutschen Leistung zu scheiden, scheint auf den ersten Blick leicht. Die Trennung scheint ja in der lokalen Abgrenzung, der Klarlegung der geschichtlichen Voraussetzungen und der verschiedenen Einflußzonen schon gegeben. Auch die Frage, welche Eigenschaften den bayrischen Barock gegenüber dem der angrenzenden Landschaften charakterisieren, wird vom Kenner, der sich in den Formenschatz der einzelnen deutschen Landschaften eingelebt hat und diese Formen als Kriterium benützt, in der Praxis ohne weiteres gelöst. Um so schwieriger ist die begriffliche Formulierung der Stammeseigenschaften, die Zurückführung der Kunstäußerungen auf einen ursächlichen Zusammenhang mit dem an sich schon unbestimmten und unfaßbaren Begriff des Stammescharakters, dessen Komponenten doch zum großen Teil aus dem Gebiete der bildenden Kunst geholt werden. Nicht die Einzelform, die für den Kenner die maßgebenden Kriterien

Zusammenfassung liefert, kann zur Bestimmung des Stammescharakters verwendet werden; eine solche Verknüpfung steht schon im Widerspruch mit dem Begriff der Tradition, die in ihrer Bedeutung für die bayrische Kunst des 18. Jahrhunderts hier noch erläutert werden muß.

Die künstlerische Praxis war hier mehr als in anderen Ländern, wo bereits die Akademien erwuchsen, durch Zunftgesetze noch genau geregelt. Die Lehrjahre, Gesellenjahre, Wanderjahre folgten beim Bildhauer und Maler in gleicher Reihenfolge, wie beim bürgerlichen Architekten. Nur der höfische Architekt hatte eine freiere Laufbahn; nach der Tätigkeit als Zeichner im Hofbauamt wurde er gewöhnlich als Unterbaumeister zur selbständigen Bauausführung zugelassen. Eine langjährige Tätigkeit in untergeordneter Stellung, der Dienst unter einem Meister des Faches, war unerläßliche Vorbedingung. Natürlich, daß in dieser Praxis nicht nur fachliche Erfahrung, daß auch ein gewisser Formenschatz übernommen und, wenn auch modernisiert, weiter gepflegt wurde. Noch aus einem anderen Grund trugen die Zunftgesetze zur Vereinheitlichung bei. Da das Handwerk vererbt, nicht verliehen wurde, fügte es sich, daß viele Meister der Hauptstadt, des Landes unter sich verwandt waren. Wir haben auf dieses Verwandtschaftsverhältnis öfters hingewiesen. Gegenseitige Hilfe war etwas Selbstverständliches, gegenseitige Beeinflussung unvermeidlich. Eine gewisse Gleichartigkeit des Stiles bei allen Kunstgattungen war so schon aus äußerlichen Gründen gegeben. Es wäre unrichtig, da auf tiefere Ursachen zu schließen, wo handwerkliche Praxis allein ausschlaggebend war, im Formenapparat. Nicht die Einzelform kann also zur Charakteristik dienen, höchstens die Form als weiterer Begriff, und dann nur, wenn sie für die Einsicht geläutert ist durch geschichtliche Analogien aus verschiedenen Zeiten.

Aus diesem verengten Begriff der Tradition ergeben sich auch positive Charakteristiken, die weitmaschiger sind, als die gewöhnlich gebrauchten Parallelen und Assoziationen, und schon deshalb beweiskräftiger, weil sie sich auf eine geschichtliche Basis stützen können. In ihren Spuren können die übrigen, in der Übersicht angeführten Eigentümlichkeiten leicht angereiht werden. Der konservative Zug ist zu nennen, der unabhängig von Mode die Formen, die einmal als gut erkannt waren, weiterleben läßt, auch wenn sie in der Kunst der benachbarten Länder schon längst überholt waren (die Ornamentik und die Grundrißdisposition der Adelspalais, der Kirchen bieten Beispiele), der sich steigert zu einer nationalen Tendenz im Zurück-

greifen auf mittelalterliche Kunst. Die Parallele von Spätgotik und Barock muß *Zusammenfassung* auch in diesem Zusammenhang wieder angeführt werden. Nicht nur die Vorliebe für Weiträumigkeit verbindet die spätgotische Hallenkirche mit der bayrischen, zentralisierten Rokokokirche, nicht allein die Gleichartigkeit des Ausdrucks; in einem Falle, der allerdings vor unserer Zeit lag, war der direkte Nachweis möglich, daß man in der in Altbayern viel verbreiteten Hallenkirche eine nationale Form des Kirchenbaues sah, die man aus nationalen Gründen beibehalten wollte. Wir dürfen eine ähnliche Gedankenverbindung in der Plastik voraussetzen, wenn man in moderne Rokokoaltäre die alten, gotischen Heiligen wieder hineinsetzte – Beispiele sind hier abgebildet –, wobei gewiß der gleichartige Formenausdruck, der wieder lebendig geworden war, die Neigung zur barocken Formenpathetik, zur Formverknäulung, die psychologische Vorbedingung bildete.

Mit diesem verengten Begriff der Tradition ist verknüpft eine weitere Eigenschaft bayrischer Kunst des 18. Jahrhunderts, die Volkstümlichkeit. Soziologische Voraussetzungen dürfen nicht vergessen werden: die gesellschaftliche Stellung des Künstlers. Die führenden Kräfte der altbayrischen Kunst bis zum frühen 19. Jahrhundert sind dem Handwerkertum entwachsen. Die eingewanderten Hofarchitekten und Hofmaler bilden die Ausnahme für die Regel; der Rest der Künstler hat seinen Beruf ererbt. Nicht als Kunst wurde die Tätigkeit des Malers, des Bildhauers, des Architekten geschätzt, als etwas Besonderes, Verdienstvolles, sondern als Beruf, für den Können und Wissen eine selbstverständliche Voraussetzung waren, über den man nicht viel spricht, in dem man etwas leistet. Bezeichnend, daß von den rein kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts nicht eine in Altbayern entstanden ist; sogar die praktischen Anweisungen, wie Ignaz Günthers Anatomie für Künstler sind eine Ausnahme. Eine bescheidene Führerliteratur topographischer Art, die der gebildete und bildlose Norden schon längst besaß, hat erst das späte 18. Jahrhundert nach Bayern gebracht. Was diese volkstümliche bayrische Kunst von der angrenzenden fränkischen, österreichischen und norddeutschen Kunst trennt, das sind oft nur Provinzialismen, Bäuerlichkeiten, wenn man will. Was sie immer auszeichnet ist die Kehrseite dieser Schwächen, die viel größere Ursprünglichkeit und sinnliche Wärme. Das Verlangen nach Farbe, nach Schmuck bis zur Überladenheit – die nur wir als Überladenheit empfinden können –, nach Pathetik und Theatralik ist ebenso ein Merkmal volkstümlicher Kunst, wie der ständige Respekt vor der Natur, die

Zusammenfassung Freude an der Erscheinung, die in das Motivische der Ornamentik immer wieder den Reichtum der näheren Umgebung hereinzieht, sowie die Betonung der Gefühlswerte in Farbe, Form und Inhalt. Genießerische Oberflächlichkeit und sinnliche Heiterkeit gedeihen ebenso leicht auf diesem Boden wie grüblerische Verbohrtheit, die seltsame, formal unmögliche Themen in den Bereich der Darstellung zwingt. Es ist die Unmittelbarkeit eines künstlerisch begabten Stammes, die wie ein Fluidum auf allen Werken liegt, die selbst den direkten Nachahmungen fremder Kunst ein eigenartiges Relief gibt, die auch auf ausländischem Gebiet in Schöpfungen anderer Künstler ihre Eigenart behält. Die Klosterkirche von Wilhering, die ihre farben- und formenreiche Stuckdekoration von Üblherr erhalten hat, steht so in der österreichischen Barockkunst fremdartig da, und selbst in Neumanns Bauten wie Vierzehnheiligen besteht zwischen dem ausgeklügelt bewegten Raum und der ekstatischen Dekoration Feuchtmayers eine leise Spannung. Zimmermanns Wieskirche ist in ihrer irrationalen Ungebundenheit und ihrer Farbigkeit etwas ebenso Singuläres, Altbayrisches, wie die lebendig bewegte illusionistisch gefaßte Rokokoskulptur. Selbst in den Einzelheiten der Form, in den Proportionen von Architektur und Skulptur, in der freien Führung der Linien in Malerei und Plastik drängt sich diese Unmittelbarkeit mit temperamentvoller Selbständigkeil durch und verleiht den Werken der Kunst die Individualität, die wir als Ausdruck des Stammescharakters empfinden.

Die Volkstümlichkeit hat dem Rokoko zu der ungemeinen Verbreitung geholfen. Noch heute wird die altbayrische Landschaft, das altbayrische Stadtbild durch das Rokoko bestimmend abgetönt. Gewiß ist nicht alles, was der Stil geschaffen hat, hohe Kunst; erstaunlich aber ist die Summe von Höchstleistungen, die auf kleinem Gebiet in kurzem Zeitraum entstanden sind, die weit über lokale Bedeutung hinausragen, sogar übernationalen Wert erreichen. In außerdeutschen Ländern ist das Niveau der allgemeinen künstlerischen Leistung viel gleichmäßiger und auch höher; die Höchstleistungen sind mehr über die Jahrhunderte verteilt, durch längere Zeitspannen vermittelt und vorbereitet, das Tempo des Ausholens ist stetiger. Der Grund für diese Erscheinung hängt mit einer weiteren Tatsache zusammen. Die französische und die italienische Kunst sind viel mehr als die deutsche in die Schranken einer künstlerischen Tradition gebunden. Ein Abgleiten von dieser festumschriebenen Linie ist selten; Freiheiten sind nur in Entwürfen vorhanden, nicht

in der Ausführung, die immer wieder auf den allgemein gültigen Typus hinarbeitet *Zusammenfassung* und sich dabei auf die letzte Instanz des guten Geschmacks beruft. Architektur und Mobiliar des 18. Jahrhunderts in Frankreich können deutliche Beispiele liefern. Die deutsche Kunst ist immer individueller und temperamentvoller; sie wagt viel mehr und scheut vor Übertreibungen und selbst Geschmacklosigkeiten nicht zurück. Problematische, verbohrte Künstlerindividualitäten sind hier keine Ausnahme. Wird eine künstlerische Aufgabe in ihrem Wesen erfaßt, so wird sie, unbekümmert um die Grenzen des guten Geschmacks, um die Gesetze strenger, schulgerechter Kunstweisheit zu einem Extrem ausgebaut, das als Lösung doch wieder das Selbstverständliche des Naturhaften an sich haben kann. Wichtige Probleme der internationalen Kunst konnten dann auf deutschem Boden ihre Lösung finden, wenn die Aufgabe an sich auf dem Wege deutschen Kunstempfindens lag. Höhen und Tiefen wechseln so in unserem Gebiet in unberechenbarer Folge; der Blütezeit des 18. Jahrhunderts ist nur die ähnlich fruchtbare Schaffensperiode der Spätgotik vorhergegangen. Man könnte von einer psychischen Disposition des Stammes für die Spätstile sprechen. In beiden Perioden hat sich das Stilwollen der Zeit mit der allgemeinen Richtung der künstlerischen Begabung des Stammes gekreuzt, in beiden hat der ungebärdige, von jeher zum Überschwenglichen, Bravourösen, Barocken neigende Sinn des Altbayern im Stil der Zeit deutlich vernehmbaren Widerhall gefunden. In diesen Perioden, in denen der ewig fließende Strom künstlerischen Geschehens mit sympathischer Berührung die heimlichen Kanäle künstlerischen Empfindens in der Seele des Volkes öffnete, hat die altbayrische Kunst ihr Bestes gegeben.

BILDTAFELN



1. Giovanni Antonio Viscardi *Klosterkirche Fürstenfeld-Bruck*



2. *Giovanni Antonio Viscardi* — *Fassade der Klosterkirche Fürstenfeld-Bruck*



3. *Viscardi-Fischer* *Klosterkirche in Neustift*



4. Egid Quirin Asam — *Klosterkirche Rohr*



Canaletto

Schloß Nymphenburg 1761. München, Residenzmuseum



5. Cosmas Damian und Egid Quirin Asam *Fassade der Klosterkirche Weltenburg*



6. Cosmas Damian und Egid Quirin Asam *Klosterkirche in Weltenburg*



7. Egid Quirin Asam *Fassade der St. Johann-Nepomuk-Kirche in München*



8. Egid Quirin und Cosmas Damian Asam *Inneres der St. Johann-Nepomuk-Kirche in München*



9. *Egid Quirin Asam* *Wohnhaus des Künstlers, München*



10. Bürgersaal S. Maria Vittoria in Ingolstadt



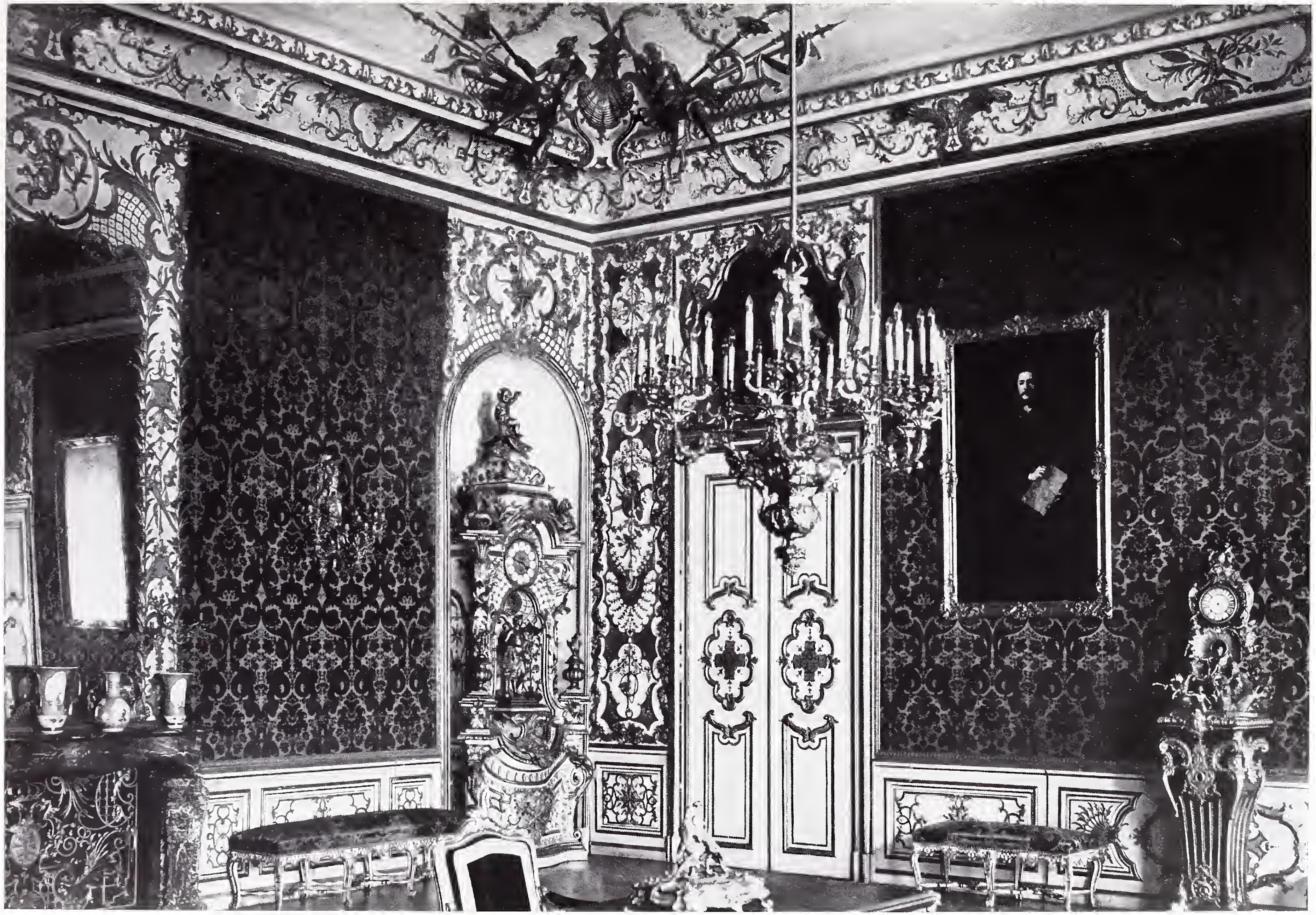
11. Joseph Effner — *Stiegenhaus in Schleißheim*



12. Joseph Effner — *Preysingpalais, München*



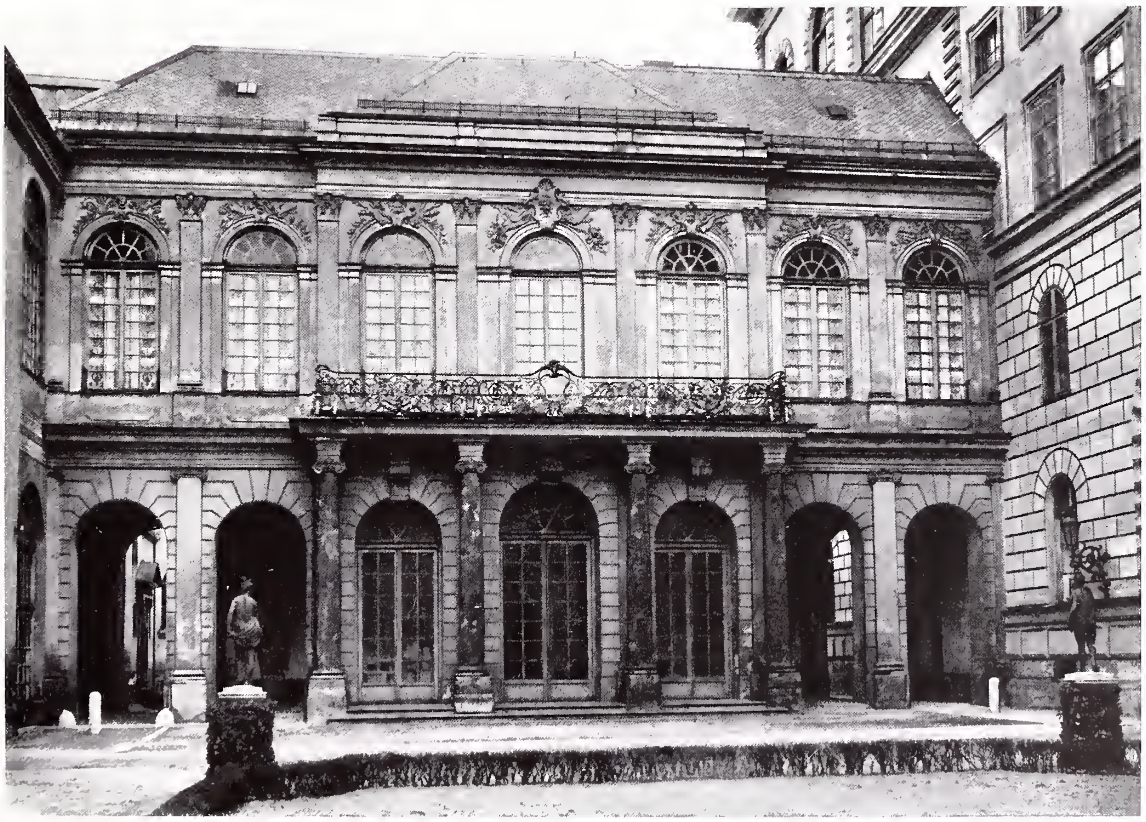
François Cuvilliés mit W. Miroffsky und Johann Baptist Zimmermann *Spiegelkabinett der Reichen Zimmer. München, Residenz*



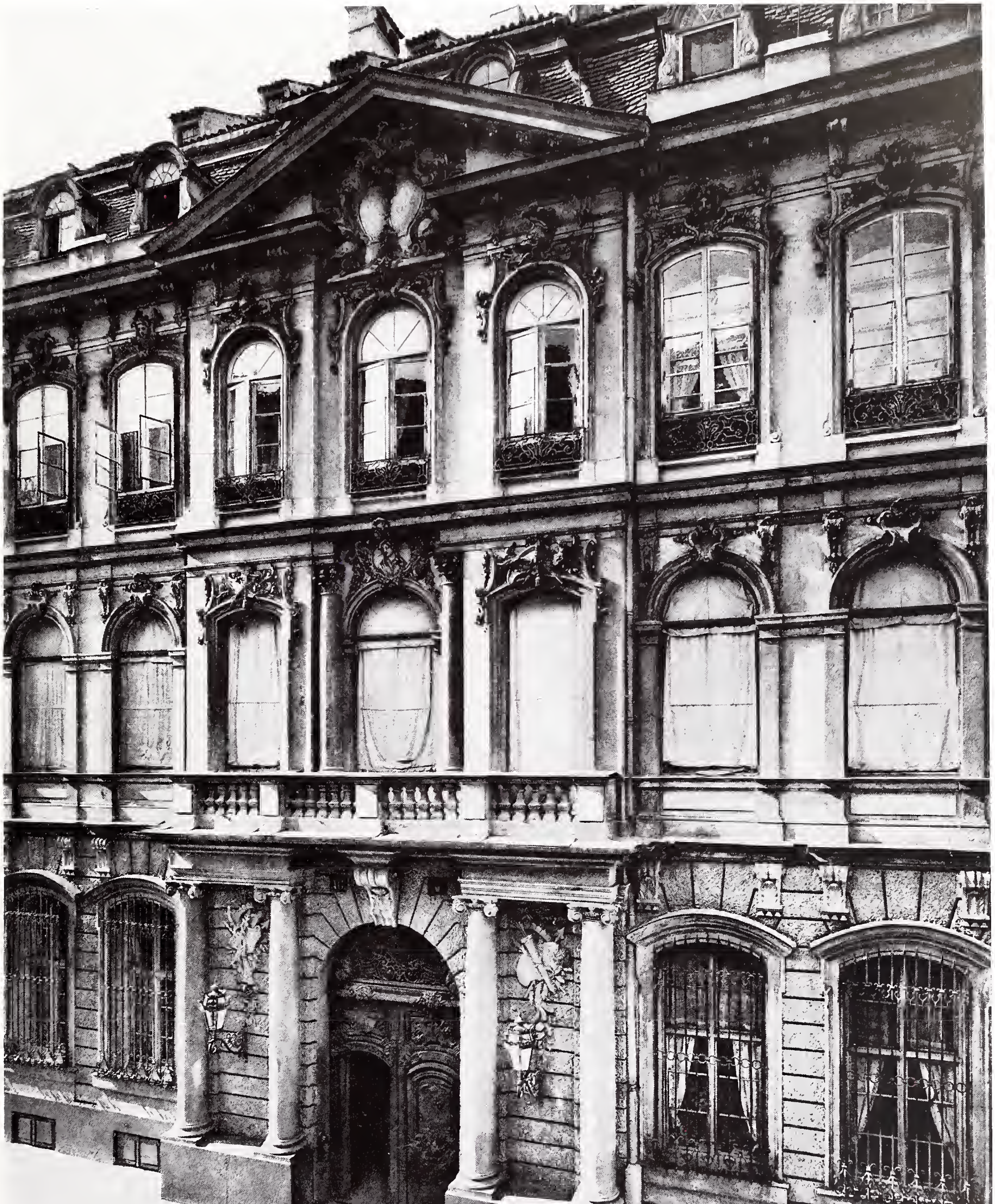
13. Joseph Effner — *Empfangssaal der Reichen Zimmer. München, Residenz*



14. Joseph Effner — *Saal der Badenburg in Nymphenburg*



15. François Cuvilliés — *Fassade der Grünen Galerie. München, Residenz*



16. François Cuvilliés — *Palais Piosasque de Non in der Theatinerstraße, München*



17. François Cuvilliés *Erzbischöfliches Palais, München*



18. François Cuvilliés — *Fassade der Amalienburg in Nymphenburg*



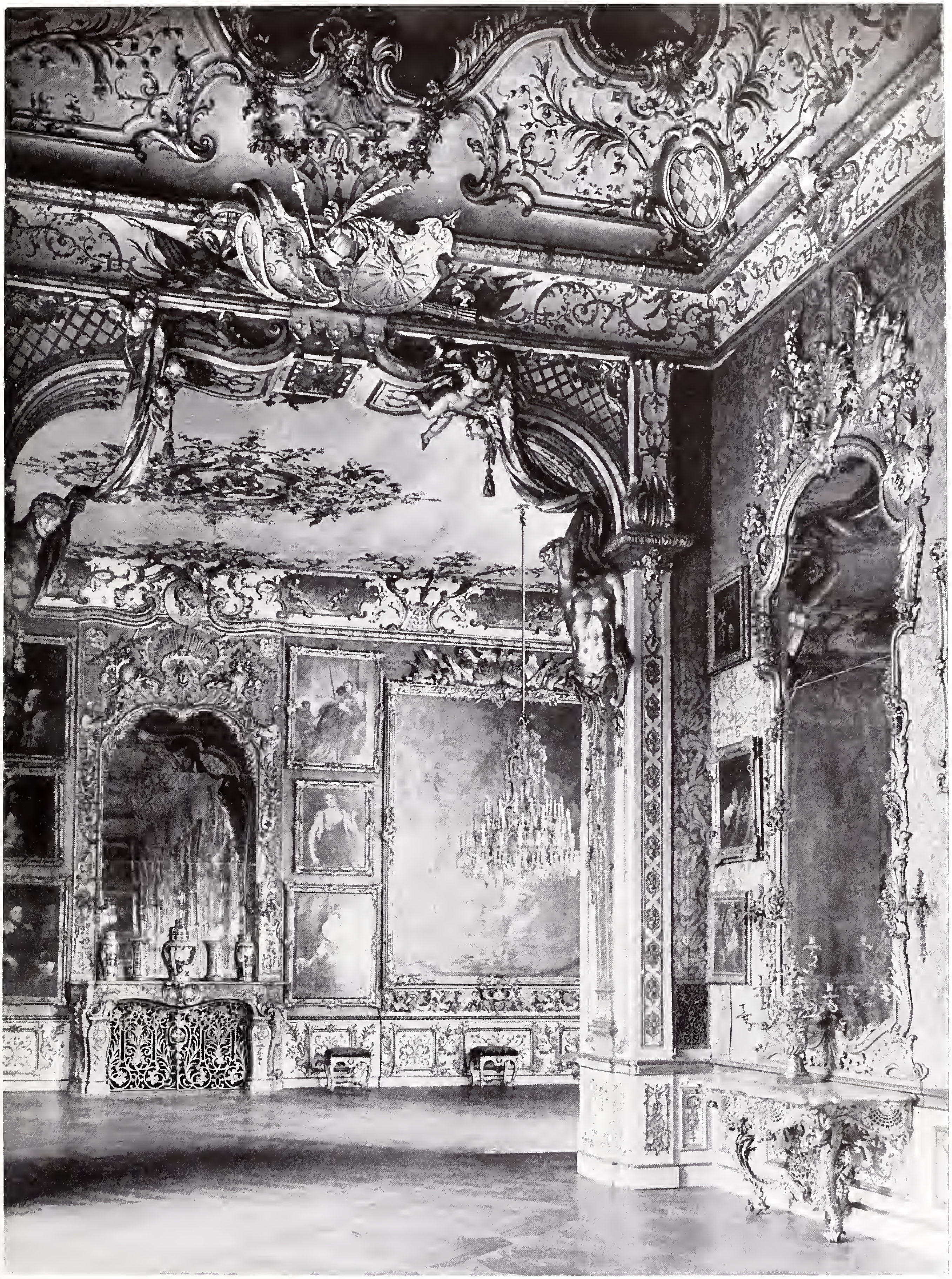
19. François Cuvilliés — *Schloß Haimhausen*



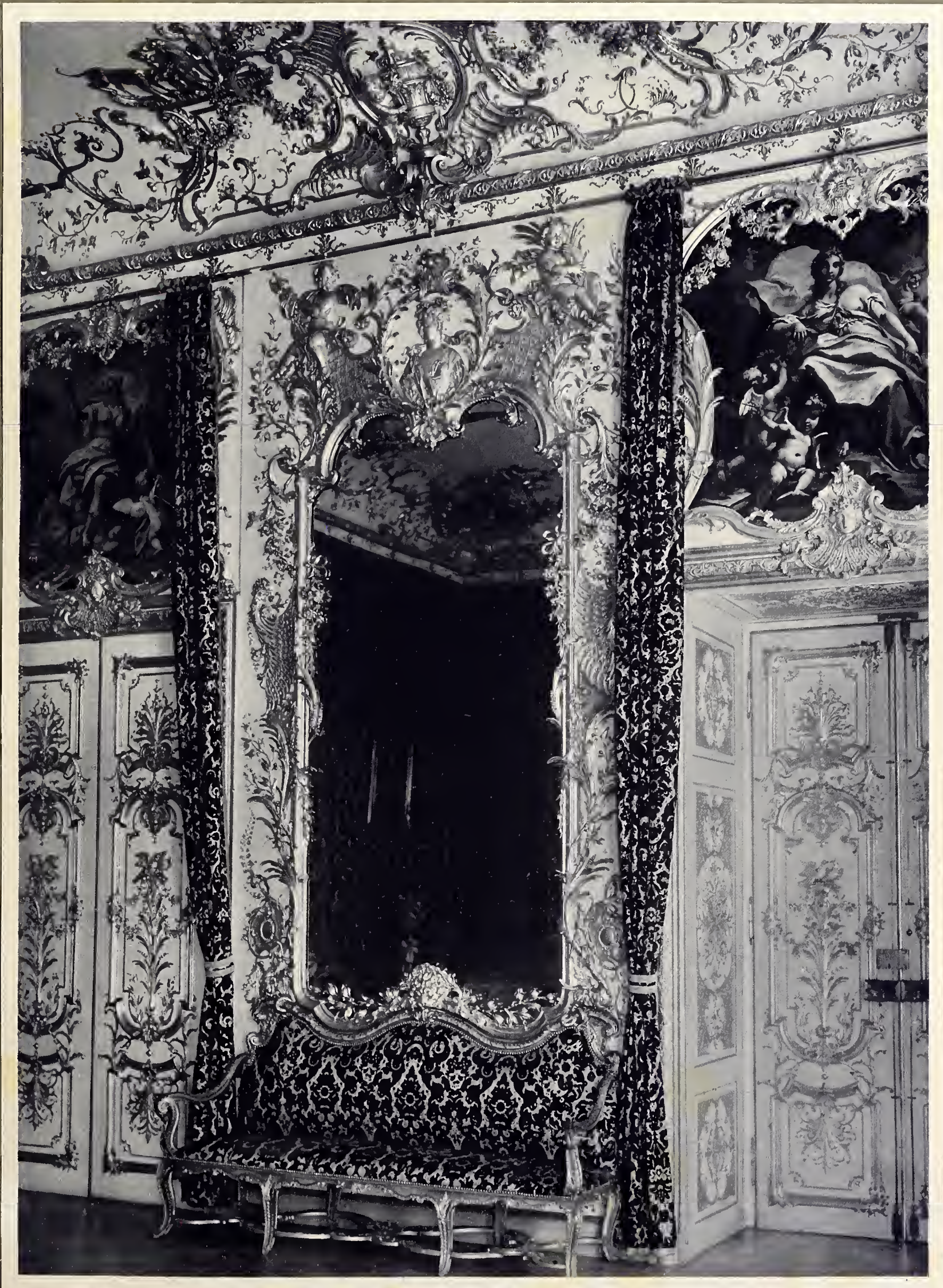
20. *François Cuvilliés* *Palais Graf Preysing in der Prannerstraße, München*



21. *François Cuvilliés* *Fassade der Theatinerkirche in München*



22. François Cuvilliés *Die Grüne Galerie. München, Residenz*



François Cuvilliés mit W. Miroffsky und Johann Baptist Zimmermann — *Ansicht aus dem Salon der Reichen Zimmer*
München, Residenz



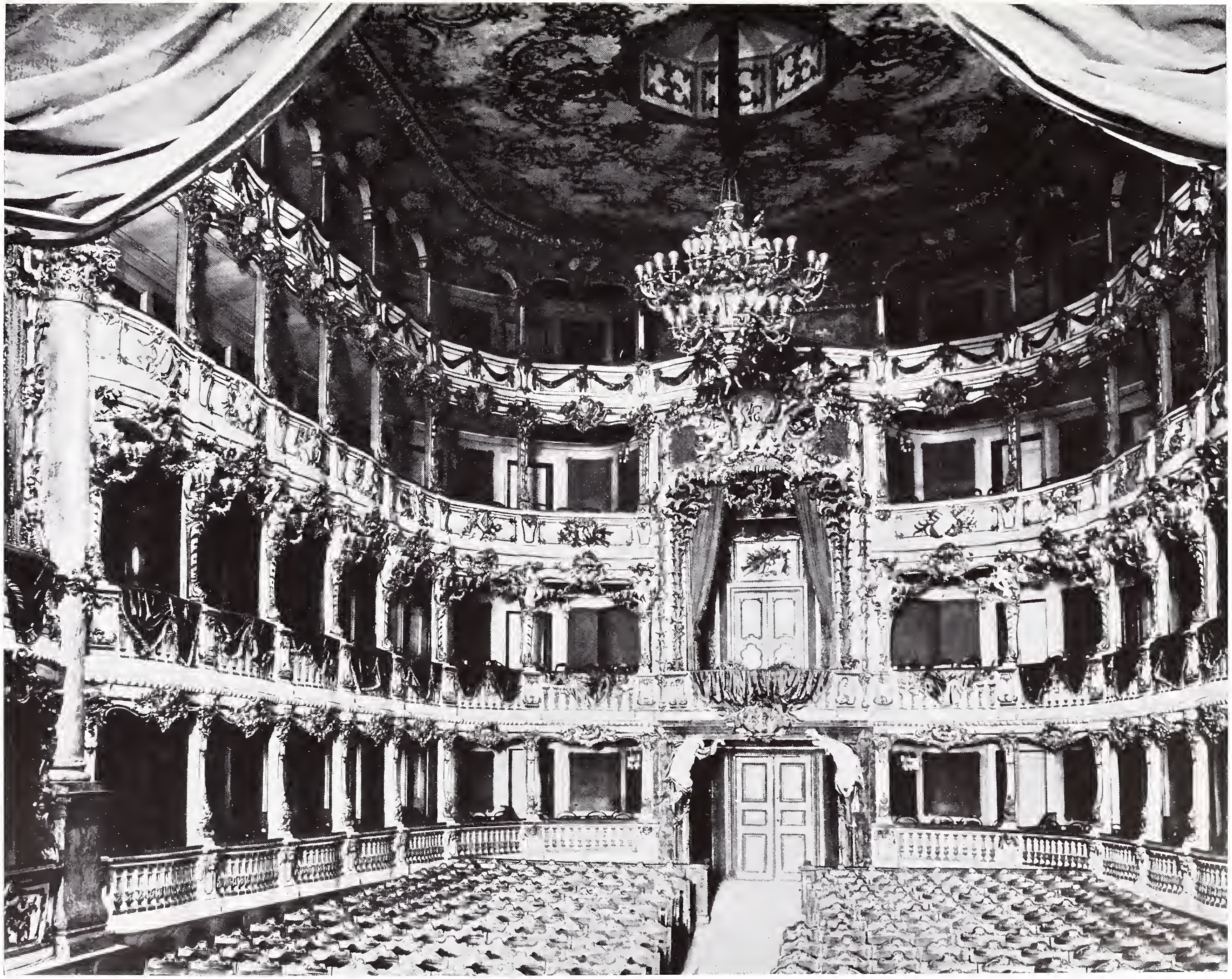
23. *François Cuvilliés* — *Schlafzimmer der Reichen Zimmer. München, Residenz*



24. *François Cuvilliés* — *Spiegelsaal der Amalienburg*



25. François Cuvilliés *Schlafzimmer der Amalienburg*



26. François Cuvilliés — *Residenztheater in München*



27. Ignaz Gunetsrhainer (?) *Palais Lerchenfeld in der Damenstiftstraße, München*



28. *Johann Gunetsrhainer* — *Das Wohnhaus des Künstlers am Promenadeplatz, München*



29. *Johann Gunetsrhainer* — *St. Anna-Damenstiftskirche, München*



30. *Johann Gunetsrhainer* *Klosterkirche Seligental in Landshut*



Johann Michael Fischer *Klosterkirche Osterhofen*



31. Johann Michael Fischer — *Fassade der Klosterkirche Dießen*



32. Johann Gunetsrhainer — *Klosterkirche Schäftlarn, Fassade*



33. *Johann Michael Fischer* — *Kirche in Berg am Laim*



34. *Johann Michael Fischer* — *Klosterkirche Dießen*



35. *Johann Michael Fischer* — *Klosterkirche Ottobeuren*



Johann Michael Fischer *Klosterkirche Zwiefalten*



36. Johann Michael Fischer (?) — *Kirche in Sandizell*



37. Johann Michael Fischer — *Franziskanerkirche in Ingolstadt*



38. *Johann Michael Fischer* — *Klosterkirche Rott a. Inn*



39. *Johann Michael Fischer* — *Fassade der Klosterkirche Fürstenzell*



40. *Johann Michael Fischer* — *Entwurf für die Fassade der Klosterkirche Ottobeuren*
Ingolstadt, Hist. Verein



41. *Johann Michael Fischer* — *Fassade der Klosterkirche Zwiefalten*



Johann Gunetsrhainer mit Johann Michael Fischer und François Cuvilliés *Klosterkirche Schäftlarn*



42. Franz Alois Mayr *Stiftskirche Baumburg*



43. *Dominikus Zimmermann* *Wieskirche*



44. *Franz Alois Mayr* *Pfarrkirche Marienberg*



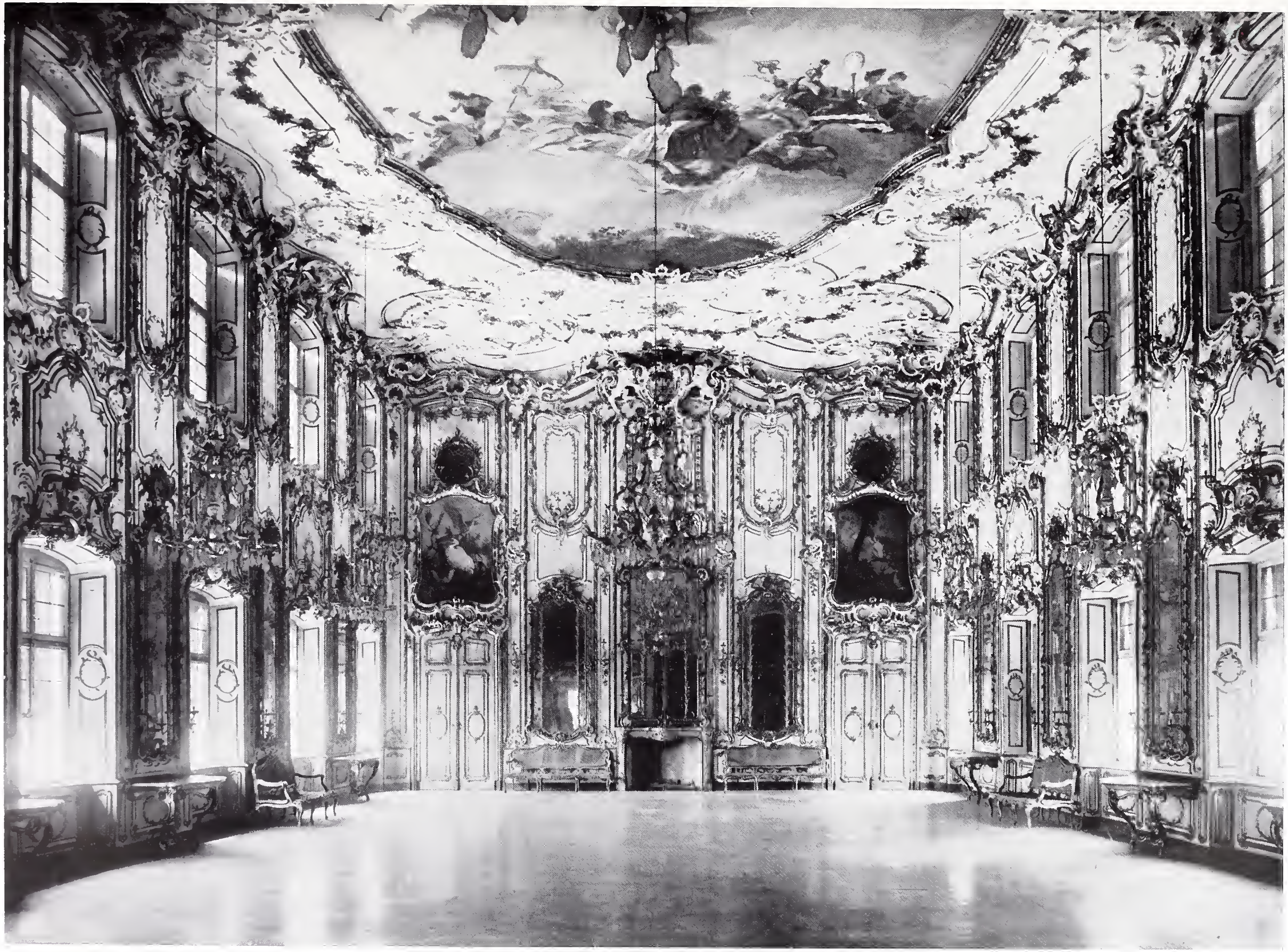
45. Dominikus Zimmermann *Kirche in Günzburg*



46. *Dominikus Zimmermann* — *Kirche in Steinhausen*



Dominikus Zimmermann *Wallfahrtskirche Wies*



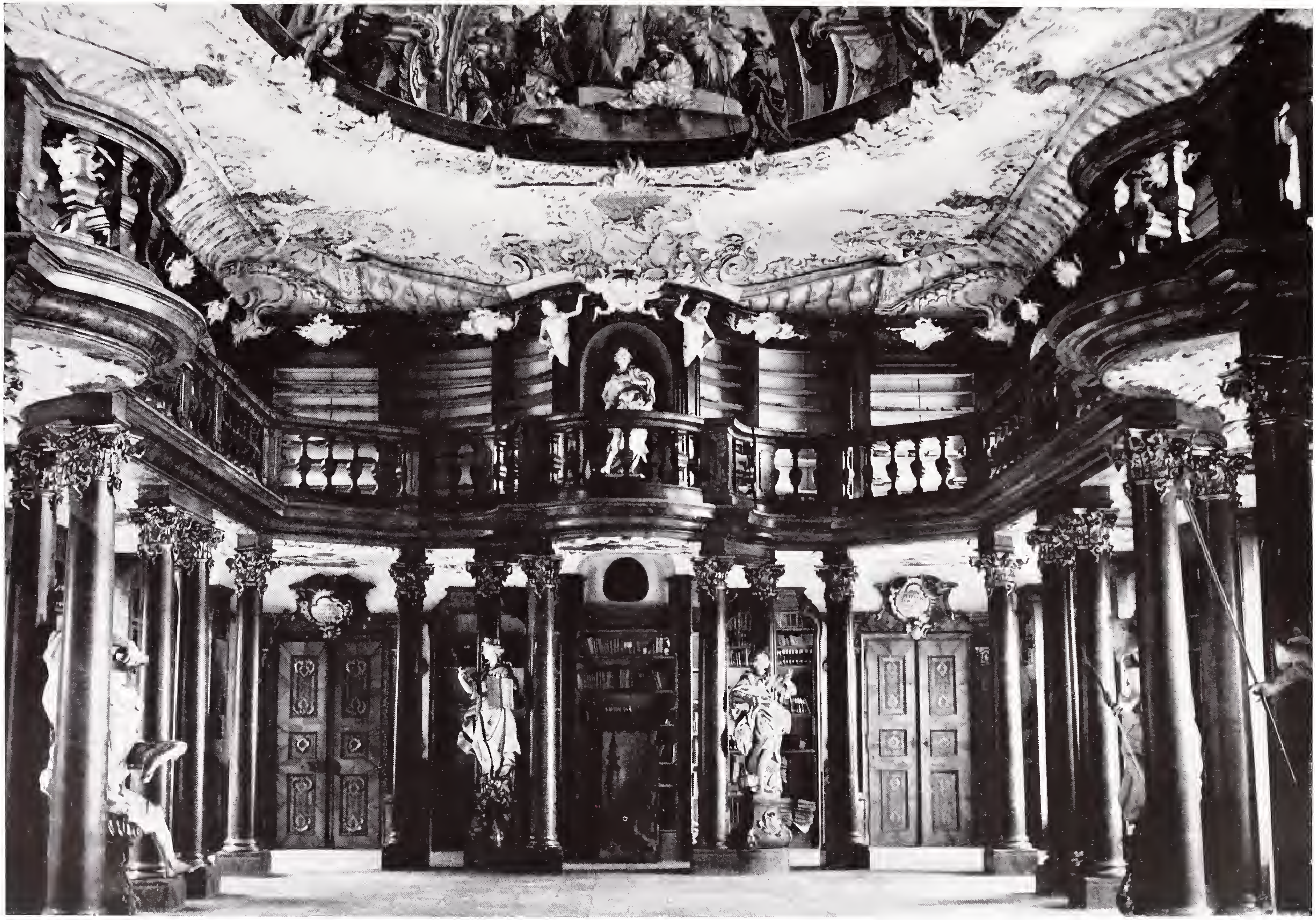
47. Carl Albrecht Lespilliez und Placidus Verhelst — *Saal im Palais Liebert (jetzt Schätzler), Augsburg*



48. Stiegenhaus der Passauer Residenz. Stukkaturen von Johann Modler



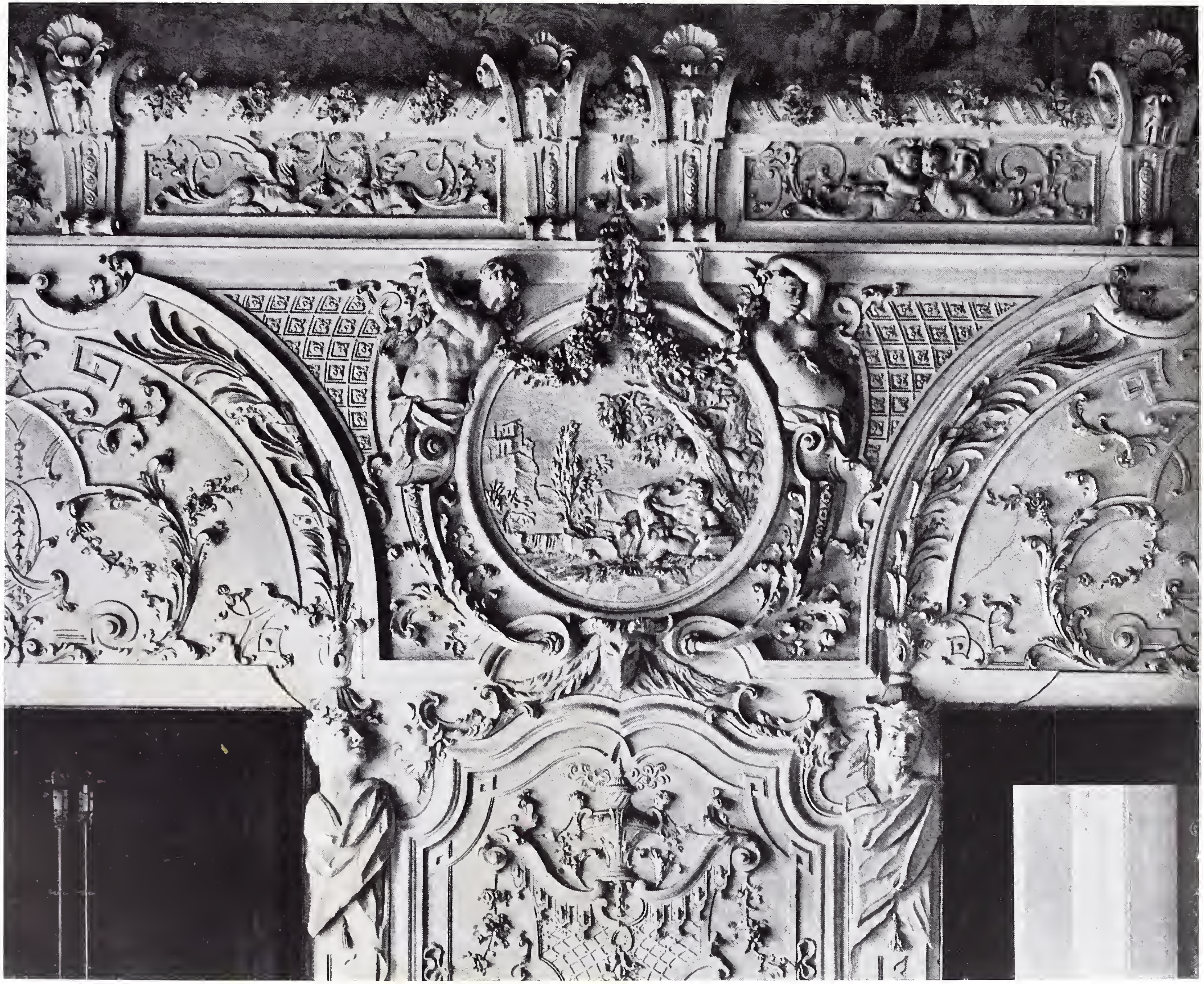
49. Bibliotheksaal des Klosters Waldsassen



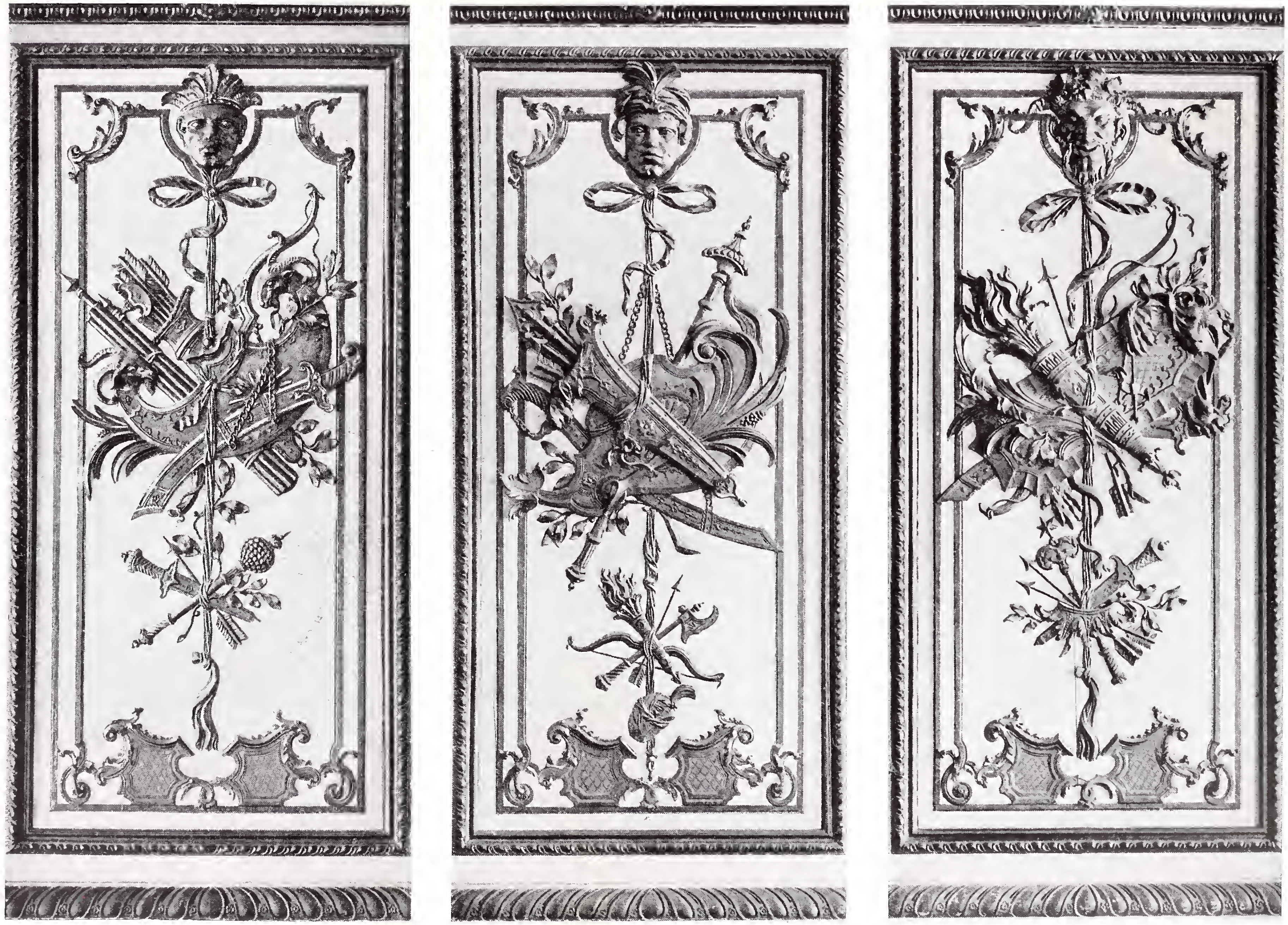
50. Bibliotheksaal im Kloster Wiblingen bei Ulm



Inneres der Klosterkirche Raitenhaslach



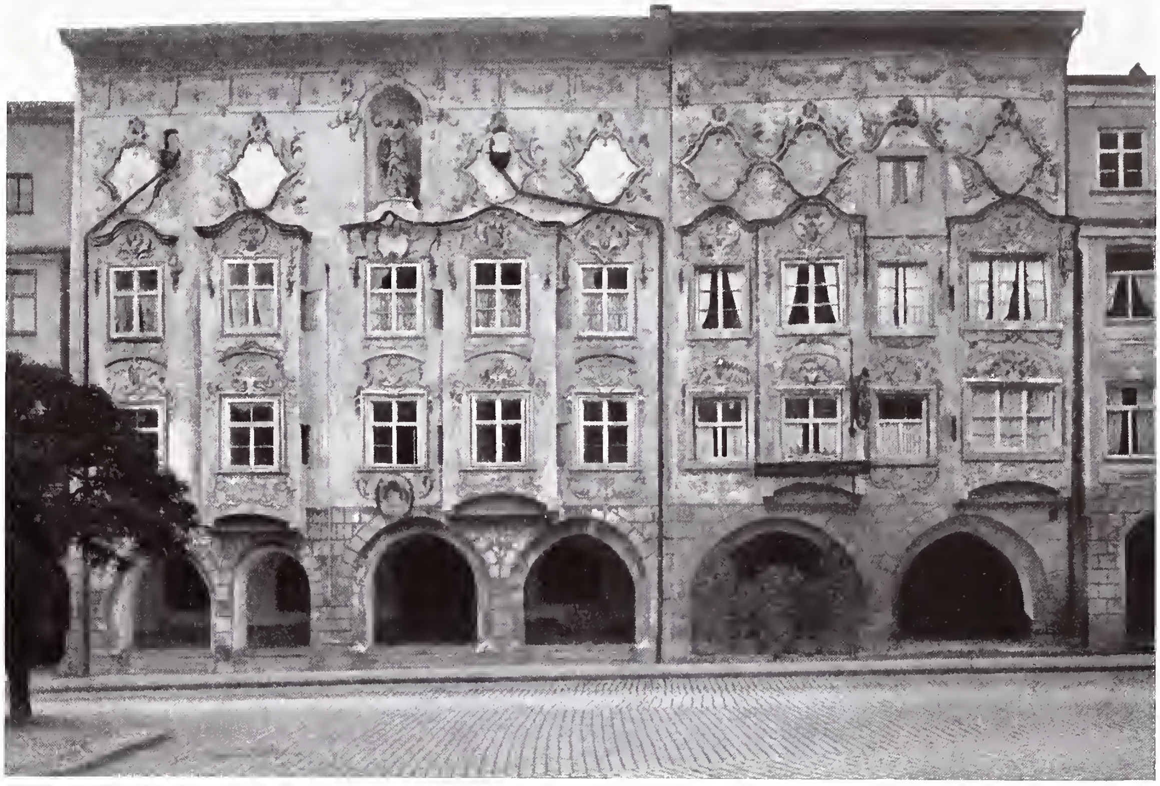
51. *Effner-Zimmermann* *Stuckdekoration im südlichen Billard-Saal, Schleißheim*



52. Effner-Pichler — *Füllungen aus dem Viktoriensaal, Schleißheim*



53. Cuvilliés-Dietrich Türfüllung aus dem Miniaturenkabinett der Reichen Zimmer. München, Residenz



54. Wasserburg, Das Weinhaus



55. Joseph Effner — *Konsoltisch in den Trierzimmern. München, Residenz*



56. Cuvilliés-Zimmermann — *Stuckdetail aus dem Salon der Amalienburg*



57. Cuvilliés-Zimmermann und B. A. Albrecht — *Decke der Grünen Galerie. München, Residenz*



58. *Cuvilliés-Miroffsky* *Füllung aus dem Schlafzimmer der Reichen Zimmer. München, Residenz*



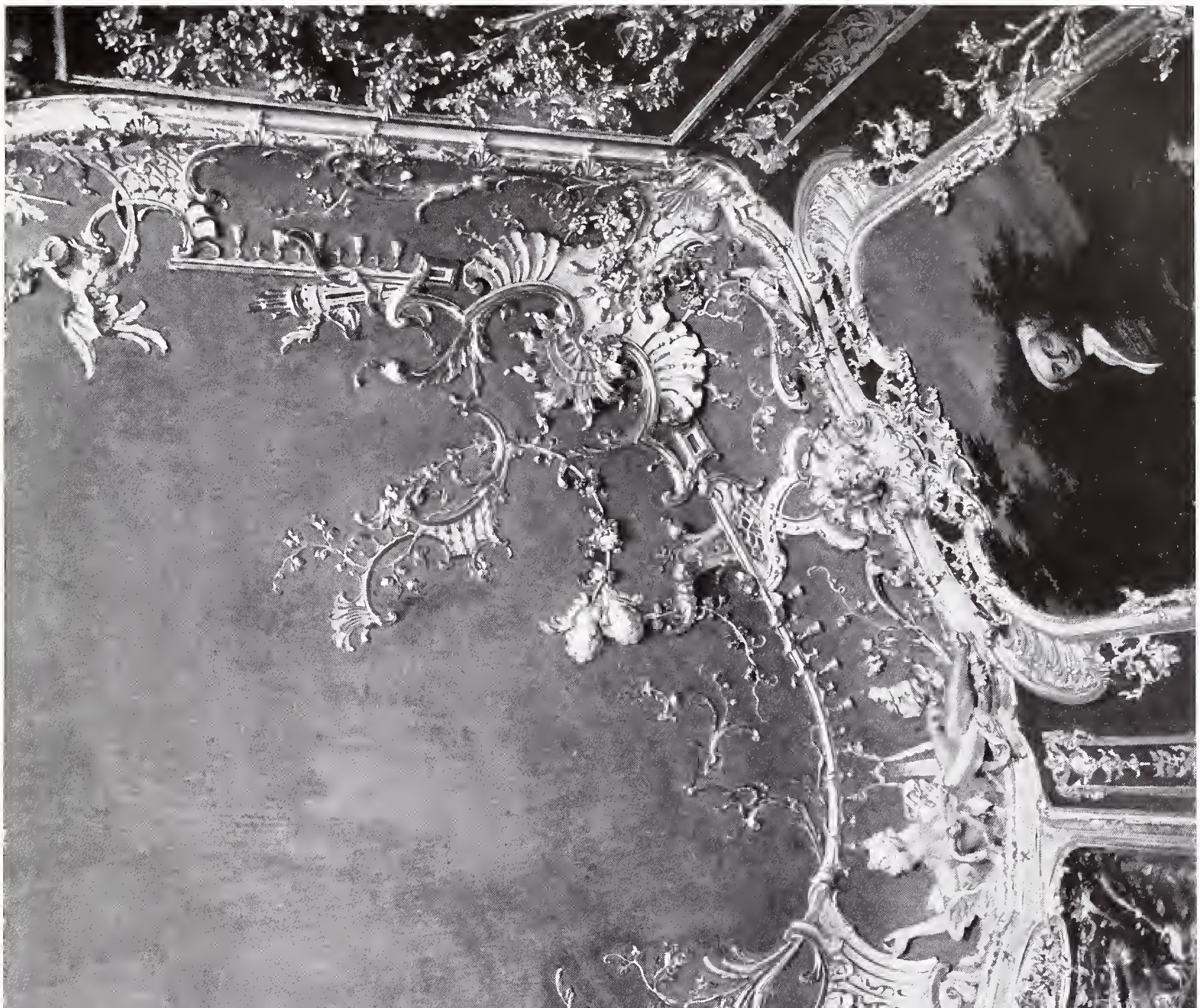
59. Cuvilliés-Dietrich — Füllung im Schlafzimmer der Amalienburg



60. Cuvilliés-Zimmermann — *Stuckdetail aus dem Spiegelsaal der Amalienburg*



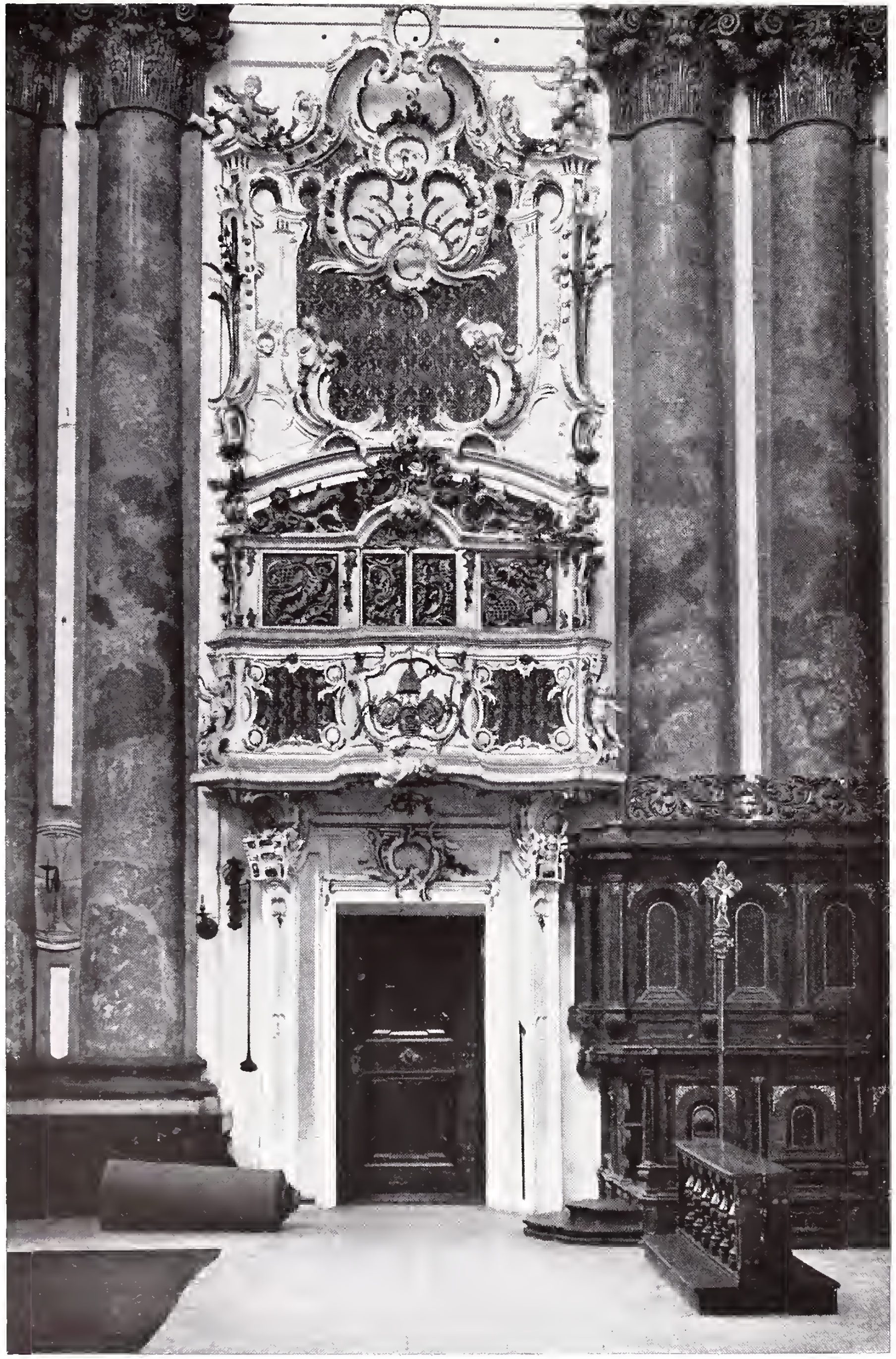
61. *Cuvilliés-Zimmermann* Decke im Salon der Reichen Zimmer. München, Residenz



62. *Cuvilliés-Zimmermann* · *Stukkaturen im Schlafzimmer der Amalienburg*



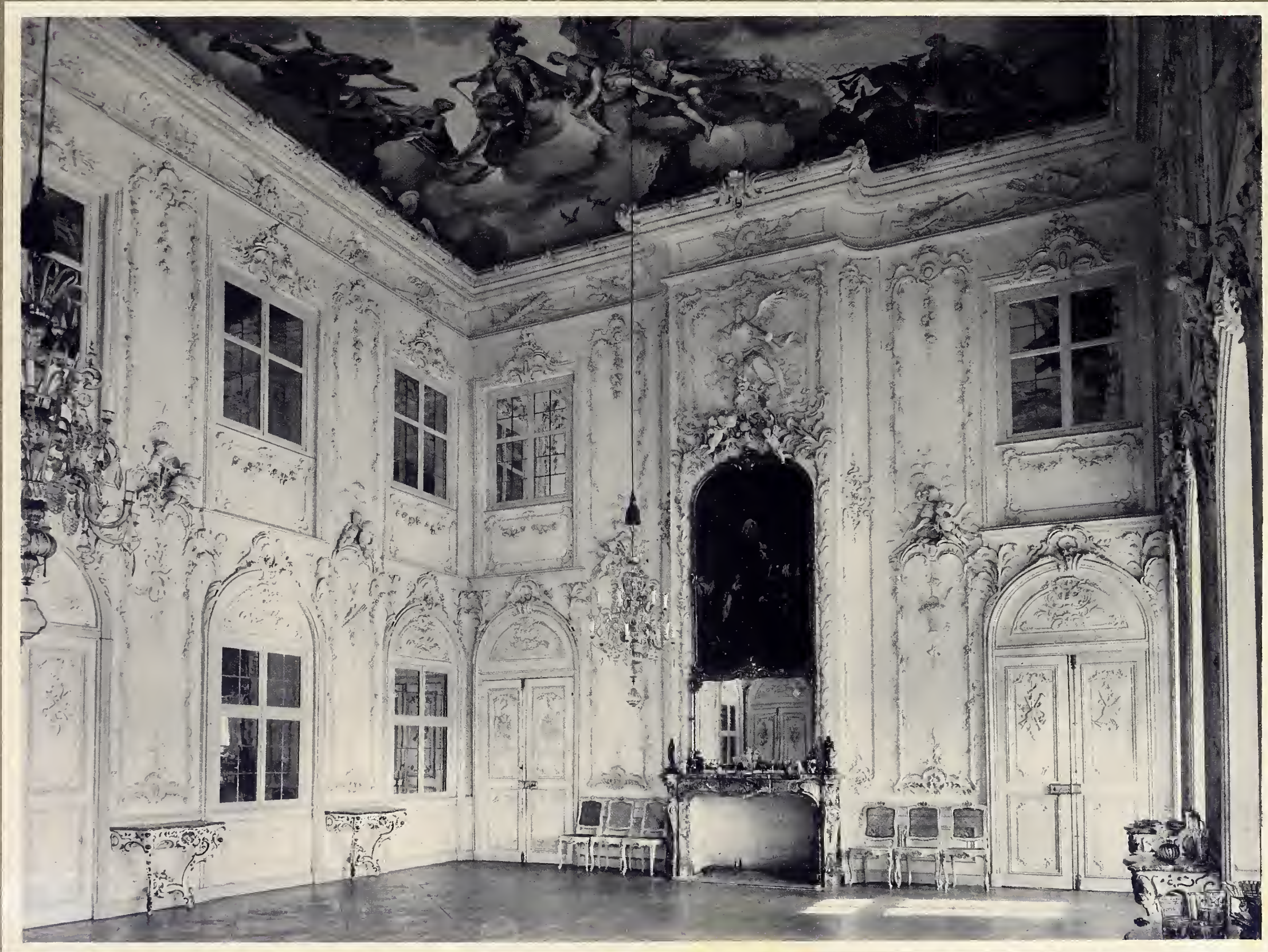
63. Cuvilliés-Zimmermann *Stuckdetail aus dem Schlafzimmer der Reichen Zimmer. München, Residenz*



64. *Johann Georg Üblherr* — *Oratorium in Fürstenfeld-Bruck*



65. *Johann Baptist Zimmermann* — *Oratorium in Seligental*

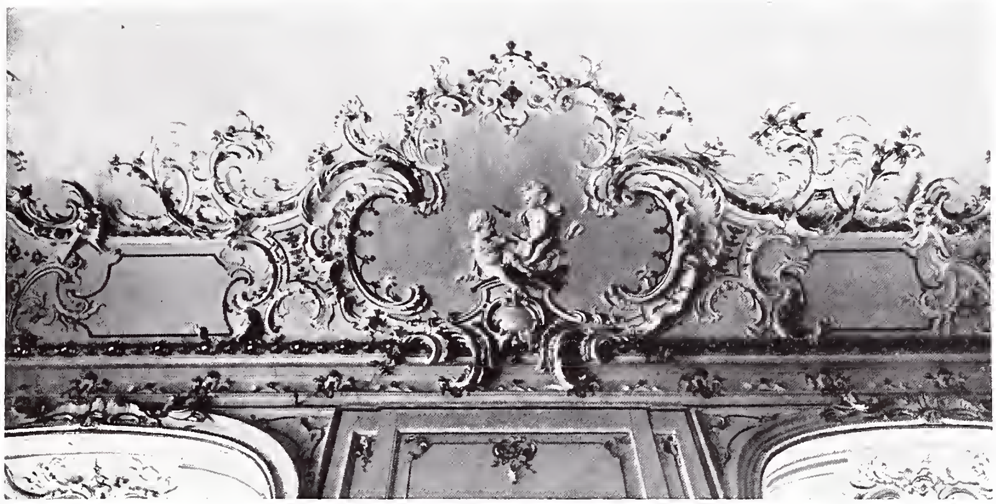


Franz Xaver Feuchtmayer — *Saal im Schlosse Sünching*



66. *Matthäus Günther (Fresko) und Franz Xaver Feuchtmayer mit Jakob Rauch (Stukkaturen)* *Detail des Gewölbes in Rott a. Inn*







67.—69. Johann Michael Feuchtmayer *Stukkaturen in Bruchsal, Schloß*



70. Johann Michael Feuchtmayer *Stuckdetail aus Ottobeuren*



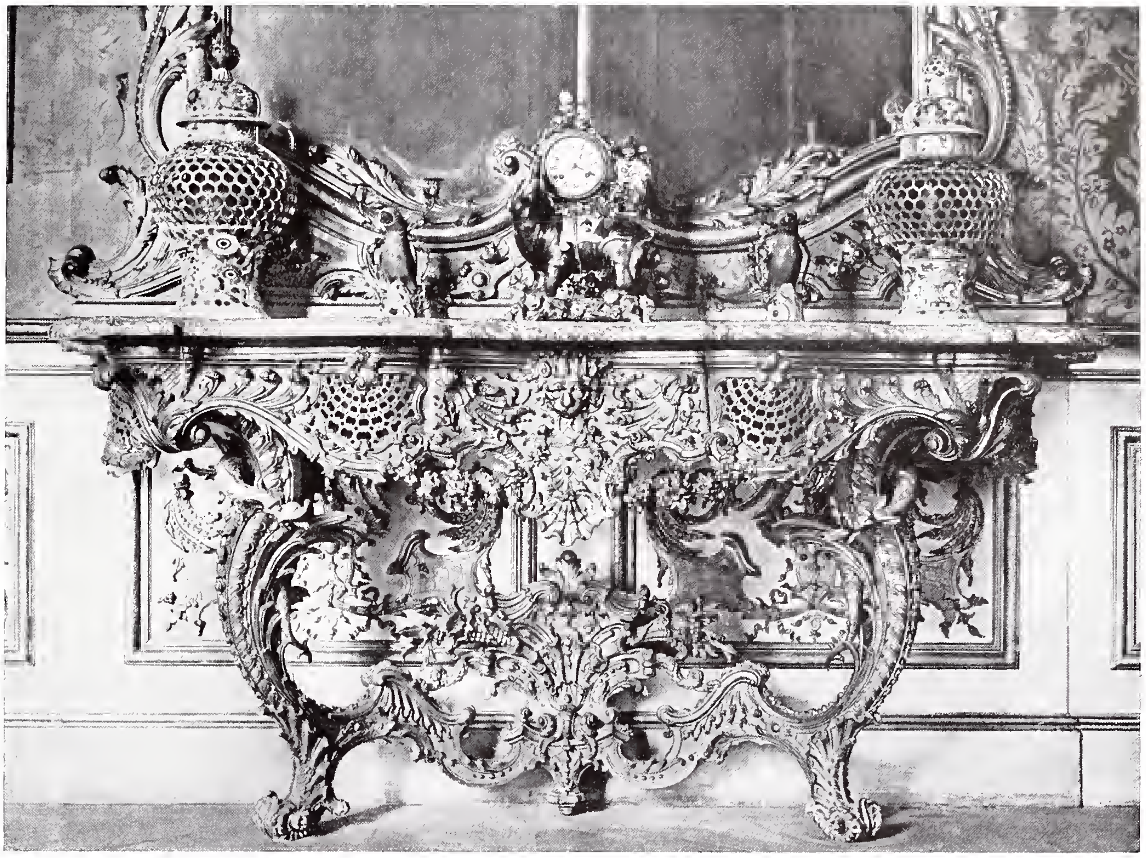
71. *Johann Modler* — *Türbekrönung. Passau, Bischöfl. Residenz*



72. *Egid Quirin Asam* — *Chorgestühl in Osterhofen*



73. Dietrich-Greif *Chorgestühl in der St. Peterskirche, München*



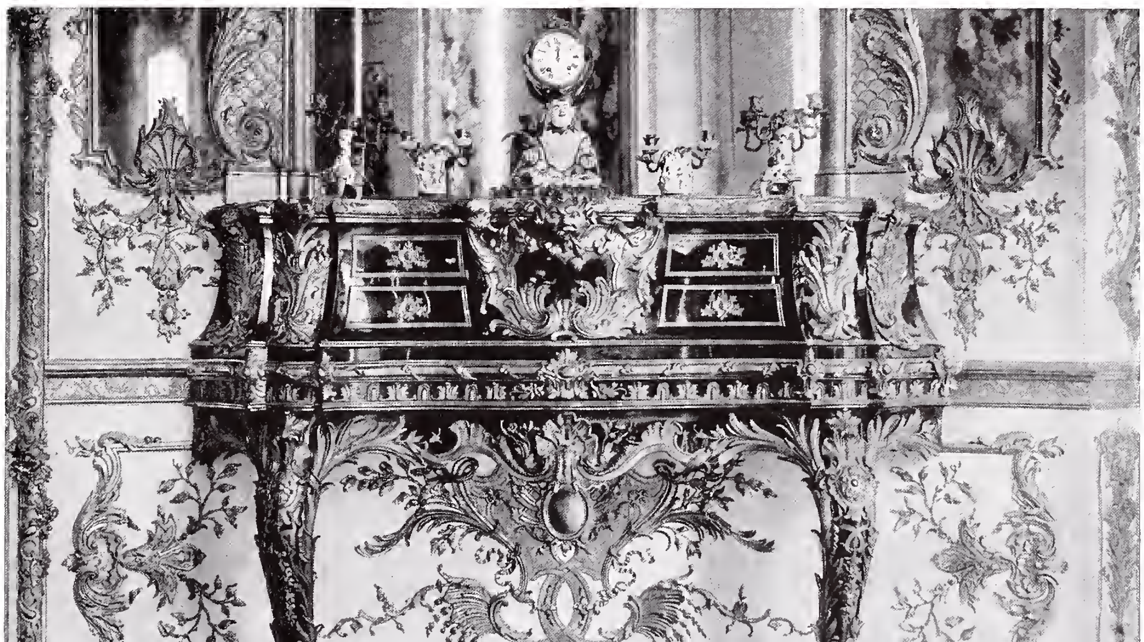
74. *Cuvilliés-Miroffsky* — *Konsoltisch in der Grünen Galerie. München, Residenz*



75. *Cuvilliés-Miroffsky* — *Konsoltisch im Salon der Reichen Zimmer. München, Residenz*



76. *Joachim Dietrich* — *Kommode in den Kurfürstenzimmern. München, Residenz*



77. *Wilhelm de Groff* — *Konsolschrank in den Reichen Zimmern. München, Residenz*



78. *Johann Baptist Straub* — *Chorgestühl in Schäftlarn*



79. *Joseph Deutschmann* — *Chorgestühl in Aldersbach*



80. *Joachim Dietrich* — *Türe an der Hauptpost, München*



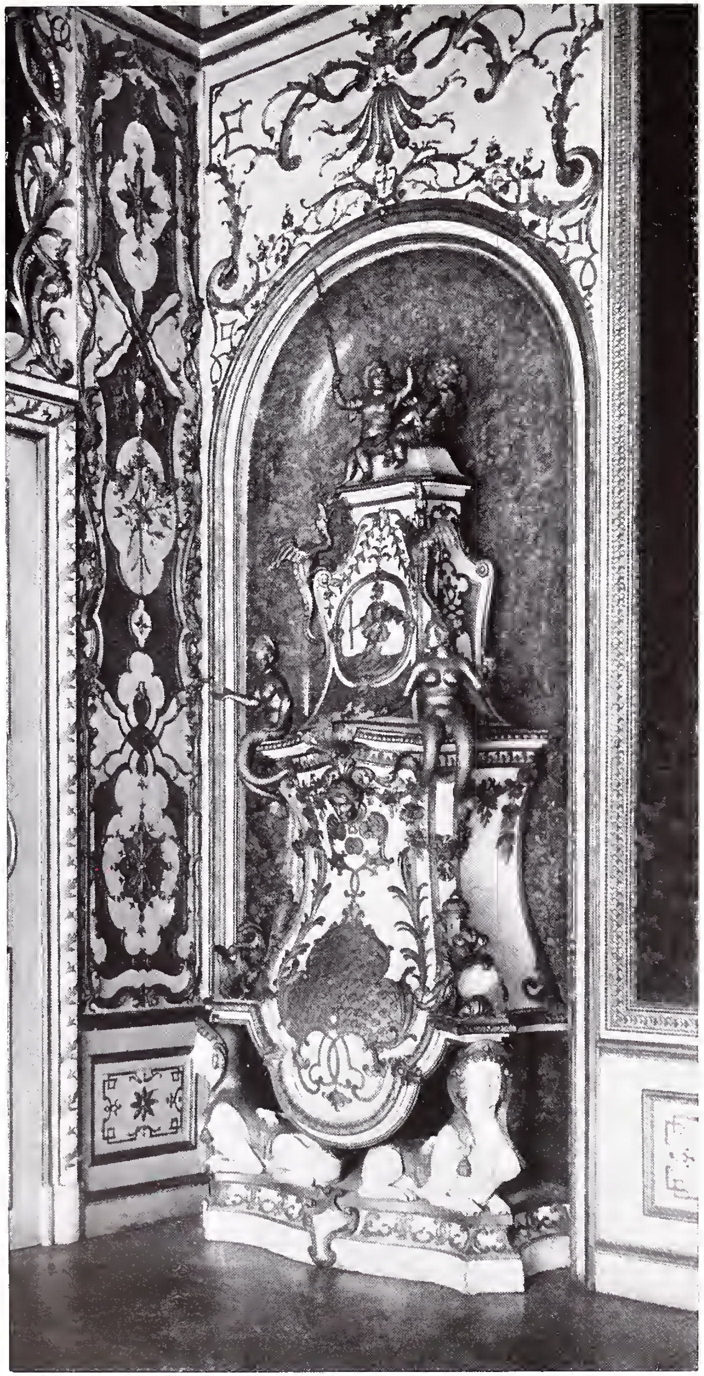
81. *Ignaz Günther* — *Portal der Ostfassade von Schleißheim*



82. *Ignaz Günther* — *Westportal der Frauenkirche in München*



83. Anton Keller — *Kanzel in Straubing, Karmelitenkirche*



84. *Johann Georg Härtel* — *Ofen in den Reichen Zimmern München, Residenz*



85. *Ofen in den Kurfürstenzimmern* — *München, Residenz*





86. 87. Schmiedeeiserne Gitter über den Seitentüren des Klosters Ottobeuren



88. *Egid Quirin Asam (Entwurf) u. Johann Christoph Stainbacher (Ausführung)*
Monstranz in der St. Johann-Nepomuk-Kirche, München



89. Egid Quirin Asam (Entwurf) *St. Anastasia. Silberbüste. Benediktbeuren*



90. Augsburg 1737—39 *St. Martinus. Silber, vergoldet. Meßkirch, Pfarrkirche*



91. Augsburg um 1720 *Tafelfontäne. Weißsilber. Herzog von Anhalt*



92. Augsburg um 1710 — *Diana mit dem Hirsch. Silber, getrieben. Herzog von Anhalt*



93. *Augsburg 1749—51*

Trinkgefäß in Form eines Damhirsches. Silber, vergoldet. Kassel, Museum



94. Augsburg 1765—67 *Vergoldete Dose. Großherzog von Mecklenburg-Strelitz*



95. Augsburg 1773—75 *Brotkorb. Silber, gegossen. Fürst von Reuß*



96. Augsburg 1777—79. Rosenwasserkanne mit Becken. Silber, vergoldet. Großherzog von Mecklenburg-Strelitz



97. Augsburg 1775—77 *Tafelaufsatz. Silber. Großherzog von Sachsen-Weimar*



98. *Christian Wink und Jakob Sentigny* — *Antike Szene. Bildteppich der Münchner Manufaktur. München, Residenz*



99. Spiegelrahmen aus Nymphenburger Porzellan — *München, Nationalmuseum*



100. Augsburg um 1750 — *Reliquiar. Silber, teilvergoldet*
Großherzog von Baden



101. 102. Nymphenburger Porzellan *Rechaud mit buntem Rocaillerelief und Rechaud mit grünen Landschaften*



Franz Anton Bustelli *Wasserblase. Porzellan. München, Nationalmuseum*



103. *Franz Anton Bustelli* — *Isabella und Oktavio. Porzellan*



104. *Johann Georg Härtl (?)* — *Kavalier mit Dame. Porzellan*



105. Franz Anton Bustelli — Liebespaar (Abgeändertes Modell). Porzellan



106. Franz Anton Bustelli — Der Lauscher am Brunnen (Fürwitz-Stück). Porzellan



107. Franz Anton Bustelli *Jagdgruppe. Tafelaufsatz. Porzellan. München, Nationalmuseum*



108. Franz Anton Bustelli *Graf Haimhausen. Porzellanbüste. München, Nationalmuseum*



Franz Anton Bustelli

Der stürmische Galan. Porzellan. – München, Nationalmuseum



109. Franz Anton Bustelli — *Knieende Chinesin und grüßender Chinese. Porzellan*



110. Franz Anton Bustelli — *Bettler und „Läufer mit Consortin". Porzellan*



111. Franz Anton Bustelli — *Der eifersüchtige Galan. Porzellan*



112. Franz Anton Bustelli — *Schäfergruppe (Abgeändertes Modell). Porzellan*



113. Dominikus Auliczek — *Bärenkampf. Porzellan*



114. Franz Anton Bustelli — *Putten. Nymphenburger Porzellan*



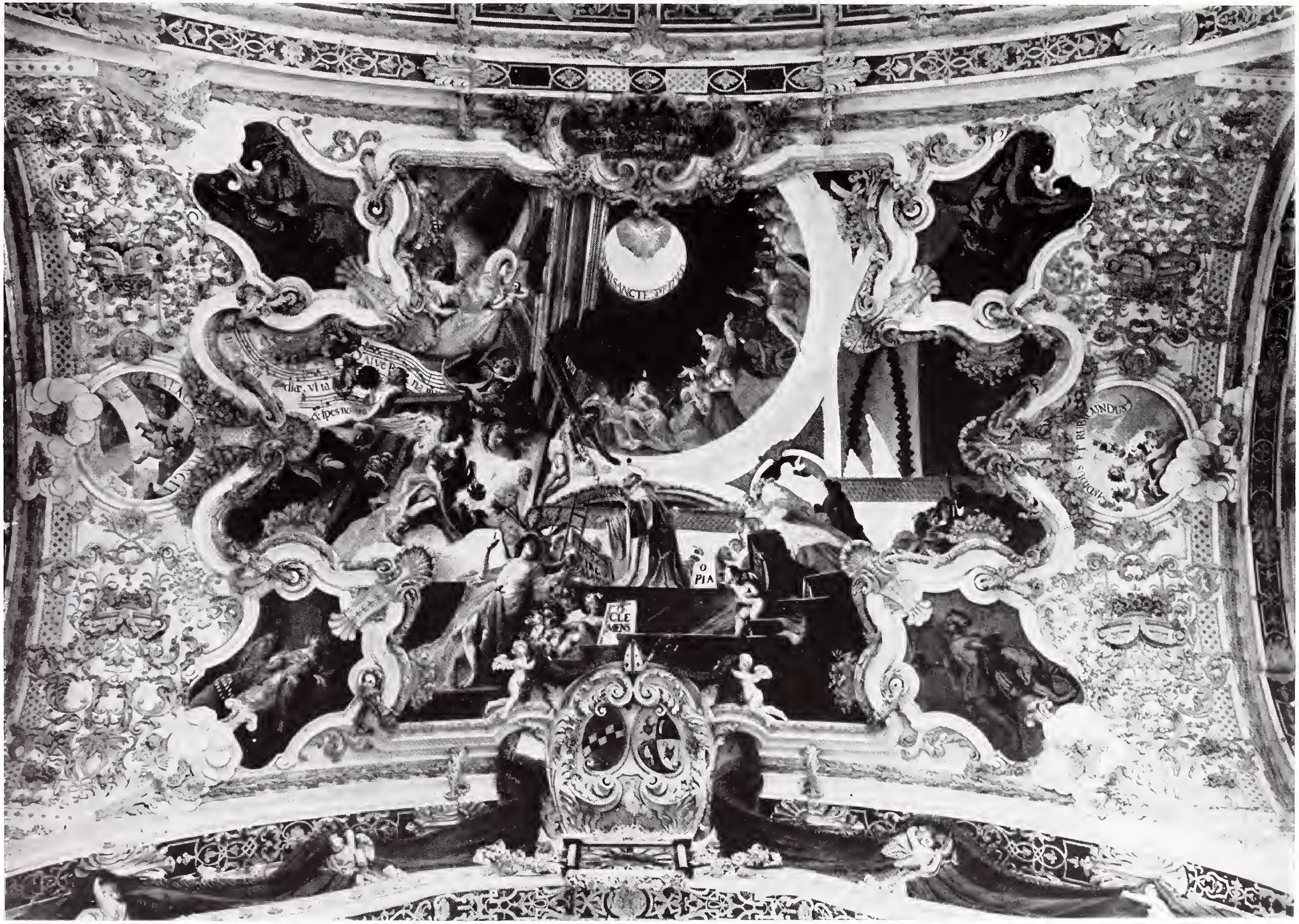
115. Dominikus Auliczek *Flora. Porzellan*



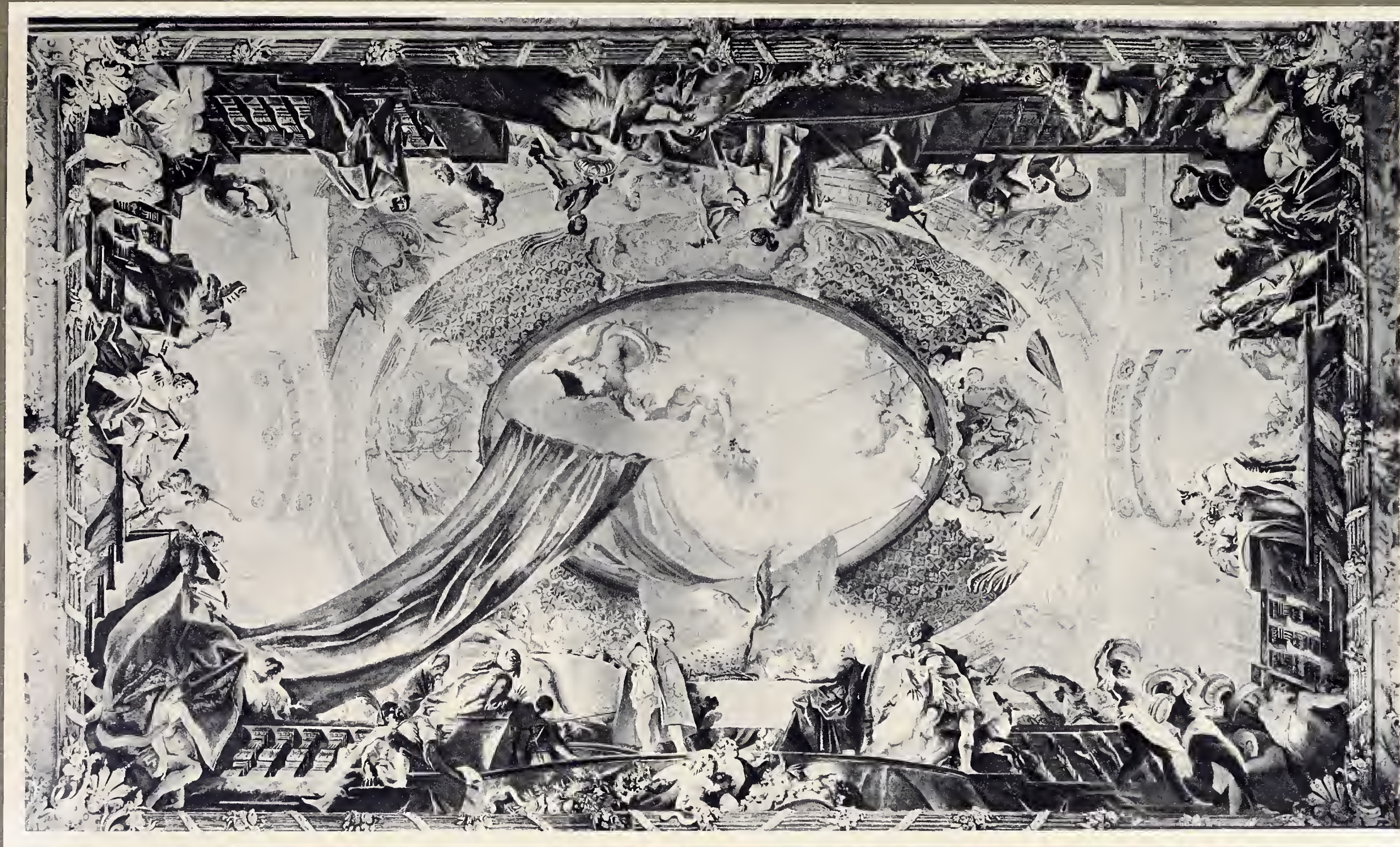
116. 117. Dominikus Auliczek — *Bacchus und Ceres. Nymphenburger Porzellan*



Cosmas Damian Asam — *Deckenfresko im Saale des Schlosses Alteglofsheim*



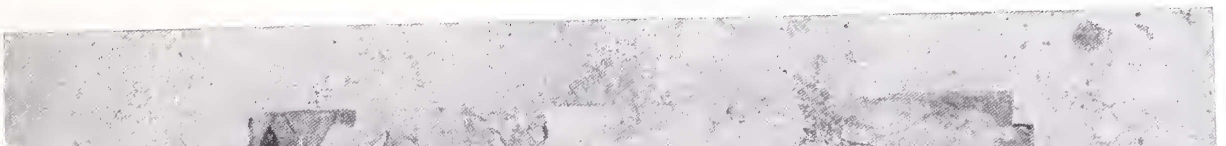
118. Cosmas Damian Asam — *Verklärung des hl. Benediktus. Deckenfresko in Fürstenfeld-Bruck*



Cosmas Damian Asam — *Das Gastmahl des hl. Günther. Deckenfresko im Kloster Břevnov bei Prag*



119. Cosmas Damian Asam *Entwurf für ein Fresko im Dom zu Freising. München, Graphische Sammlung*



120. Cosmas Damian Asam *Entwurf für ein Fresko. München, Graphische Sammlung*



Cosmas Damian Asam — *Szene aus dem Leben des hl. Norbertus. Deckenfresko in Osterhofen*



121. Johann Baptist Zimmermann — *Deckenbild der Kirche in Berg am Laim*



Johann Baptist Zimmermann — *Entwurf zum Deckenbild in Nymphenburg. München, Privatbesitz*



Deckenbild in St. Anton bei Partenkirchen. Teilstück

122. *Johann Holzer*



123. Johann Holzer *Christus in der Glorie. Entwurf für ein Deckenbild. Meran, Museum*



Johann Holzer | Sommer und Herbst. Entwurf für einen Fächer. Aquarell. Kunsthalle Karlsruhe



124. *Johann Holzer* — *Sturz des Phaeton. Entwurf für ein Deckengemälde. München, Privatbesitz*



125. Ludwig Stern — Bildnis eines Freiherrn von Erthal. Schloß Aschaffenburg



126. Johann Holzer — St. Maria mit Dominikus und Rosa von Lima. Stift Stams



Johann Holzer | Der Frühling. Entwurf für einen Fächer. Aquarell. Kunsthalle Karlsruhe



Johann Holzer | Der Winter. Entwurf für einen Fächer. Aquarell. Kunsthalle Karlsruhe



127. Nikolaus Gottfried Stuber — *Der Schutzengel. Rötelzeichnung München, Graphische Sammlung*



128. Balthasar Augustin Albrecht — *Martyrium des hl. Andreas. Rötel München, Graphische Sammlung*



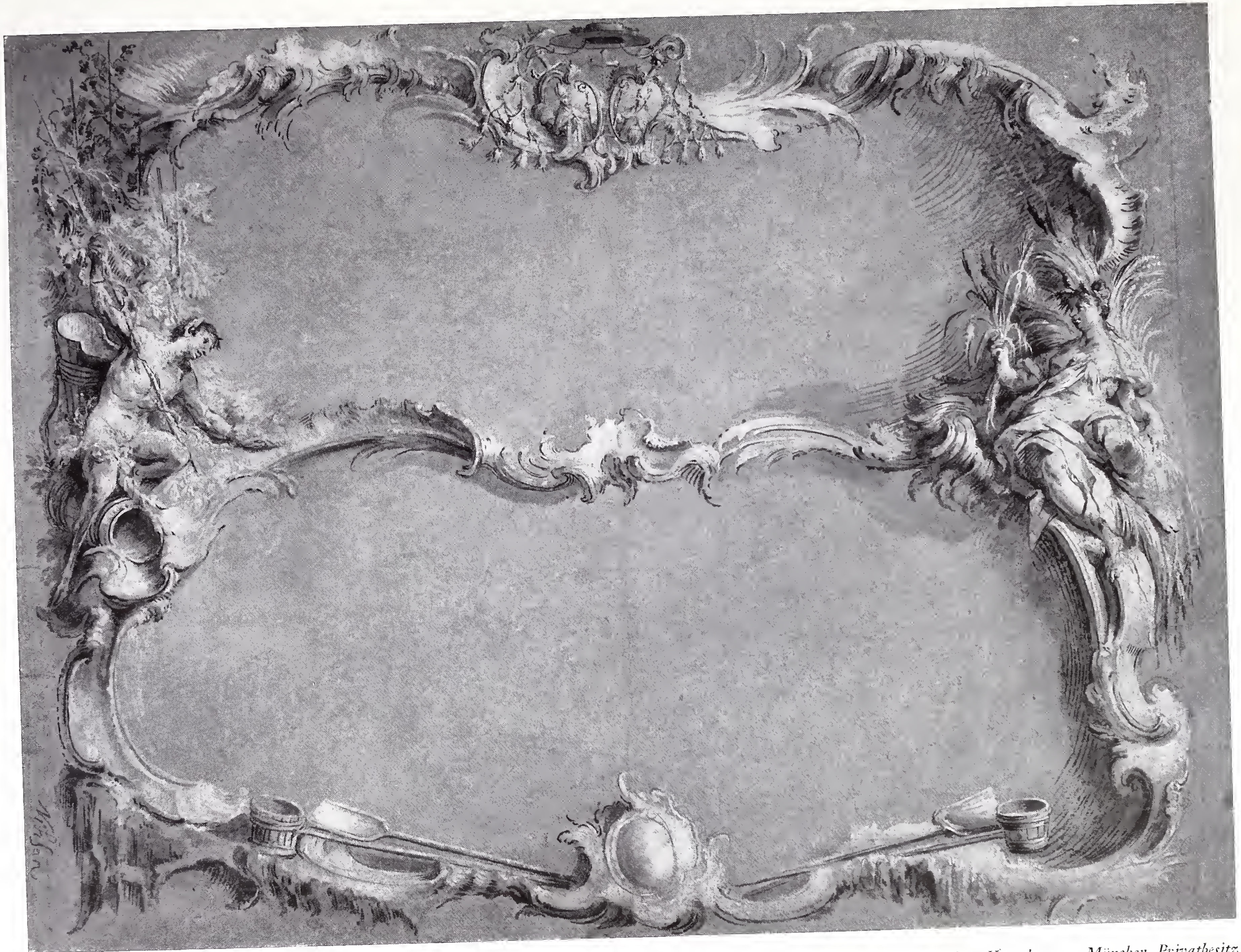


129. 130. *Johann Esaias Nilson* Frühling und Winter. Tuschzeichnungen. München, Graphische Sammlung



Johann Holzer

Diana. Entwurf für ein Deckenbild. Aquarell. München, Privatbesitz



131. *Johann Esaias Nilson* *Entwurf zu einer dekorativen Umrahmung. München, Privatbesitz*



132. Joachim Franz Beich — *Flußlandschaft. Würzburg, Museum der Universität*



133. Johann Elias Riedinger — *Landschaft mit Herde. München, Graphische Sammlung*



Wissenschafft und Gewerb.

Eine Scize von J. Holzer zu dem Pfeffischen Haus gewidmet.

J: E: Nilson Acad: C: F: Scul: et excud: A.V. Cum Gr: et Priv: S: C: R: M:



134. Ignaz Stern — *Madonna mit Johannes. Nürnberg, Germanisches Museum*



135. Johann Jakob Dorner d. Ä. — *Der Künstler und seine Familie*
Augsburg, Gemäldegalerie



136. Gottfried Eichler — *Selbstbildnis. Augsburg, Maximiliansmuseum*



137. Peter Jacob Horemans — *Das Atelier Groffs. Schleißheim, Gemäldegalerie*

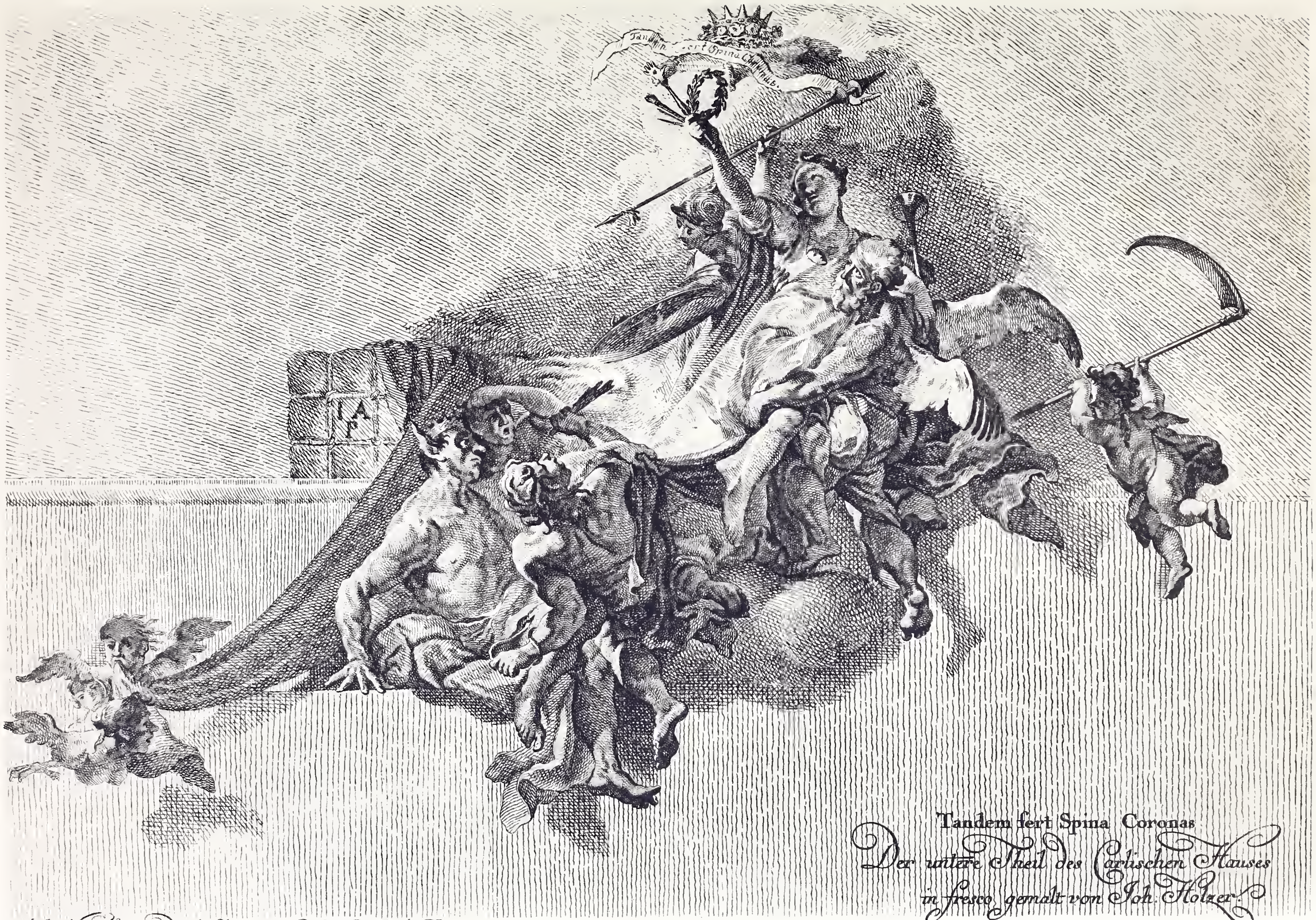




138. 139. Johann Wolfgang Baumgartner *St. Ludwig und St. Aloysius. Tuschzeichnungen. Vorlagen für Stiche München, Graphische Sammlung*



140. *Johann Anwander* *Entwurf für ein Deckenfresko. München, Graphische Sammlung*

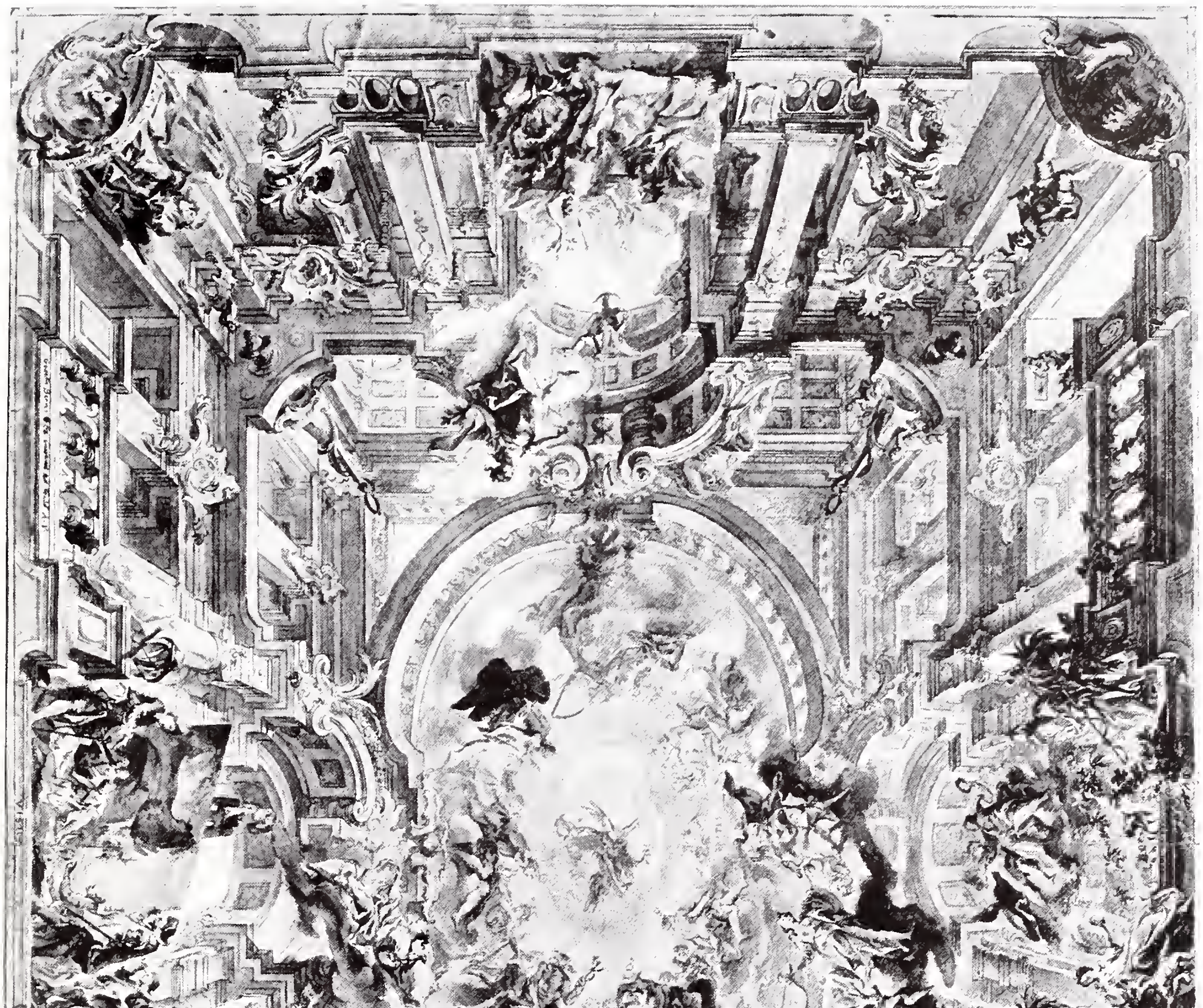


Tandem fert Spina Coronas
Der untere Theil des Carlischen Hauses
in fresco gemalt von Ioh. Holzer.

J. E. Nilson. fec. et excud. Aug. V. C. G. et Pr. S. C. R. M. Ac. Fr.



141. Johann Enderle *Entwurf für ein Deckengemälde. München, Privatbesitz*



142. Gottfried Bernhard Götz *Entwurf zu einem Deckenbild. München. Privatbesitz*



143. Johann Wolfgang Baumgartner — *St. Leonhard. Deckenbild in Baitenhausen*



144. Joseph Magges — *Geburt Christi. Deckenbild in Oberschönenfeld*



145. Nikolaus Gottfried Stuber — *Kuppelbild im Stiegenhaus des Schlosses Brühl*



Die Kauffmañschafft

Eine Scize des Platfonds in dem Gewölb des Scörischen jezt Obexerischen Hauses von J. Holzer gemahlt

J. E. Nilson, Sculps. et excud. Aug. V. Cum Gr. et Priv. S. C. M. Franz Acad. Aott. LL.



146. Nikolaus Gottfried Stuber *Deckenbild im Schloß Brühl*



147. Joseph Schöpf — *Deckenbild im Schloß Brühl*



Matthäus Günther — *Deckenfresko im Saale des Schlosses Sünching*



148. *Matthäus Günther* — *Der hl. Geist empfängt Maria. Deckenbild in Altdorf*



149. *Franz Martin Kuen* — *Deckenbild der Bibliothek in Wiblingen*



150. Matthäus Günther *Deckenbild in Rott a. Inn*



151. Franz Martin Kuen *St. Gregor. Zwickelbild in Wiblingen, Bibliothek*



Die 12 Monate tanzen im Reihen nach der Pfeife der Zeit, mit der Devise:
Alles hat seine Zeit.
Ein Deckenstück in dem Carlischen Garten Saal in fresco gemalt von Joh: Holzer.

J: E. Nilson fec: et excud: Aug: Vind

Cum Priv. S. C. R. M. Acad. Fr.



152. *Johann Wolfgang Baumgartner* *Deckenbild im Seitenpavillon des Schlosses Meersburg*



153. Georg Desmarées *Der Bildhauer Paul Egell. Stockholm*



154. Georg Desmarées Johann Maximilian IV. Emanuel Graf von Preysing-Hohenaschau. Kaiser Wilhelm II.



155. Georg Desmarées   Kurfürst Max III. Joseph von Bayern und sein Intendant Graf Seeau. München, Residenz



Georg Desmarées *Bildnis der Gräfin Holnstein. München, Privatbesitz*



156. Christian Wink — Altarblatt in Aitenhofen



157. Christian Wink — St. Antonius. München, Privatbesitz



158. Christian Wink — *Deckenbild in Loh bei Straubing*



159. *Christian Wink* — *Ankunft des Odysseus auf der Insel der Kalypso. Deckenbild in Schleißheim*



160. *Johann Georg Edlinger* — *Herzog Wilhelm II. von Birkenfeld*
Herzog Ludwig Wilhelm von Bayern



161. *Johann Georg Edlinger* — *Bildnis der Frau Katharina Simmet*
München, Pinakothek



Johann Michael Franz *Der Morgen. Deckenfresko in der Bischöflichen Residenz Eichstätt*



162. Johann Holzer — *Entwurf für das Fassadenfresko des Hauses zum Tanz in Augsburg. Innsbruck, Ferdinandeum*



163. Johann Michael Baader — *Die Tochter Jephtas. München, Privatbesitz*



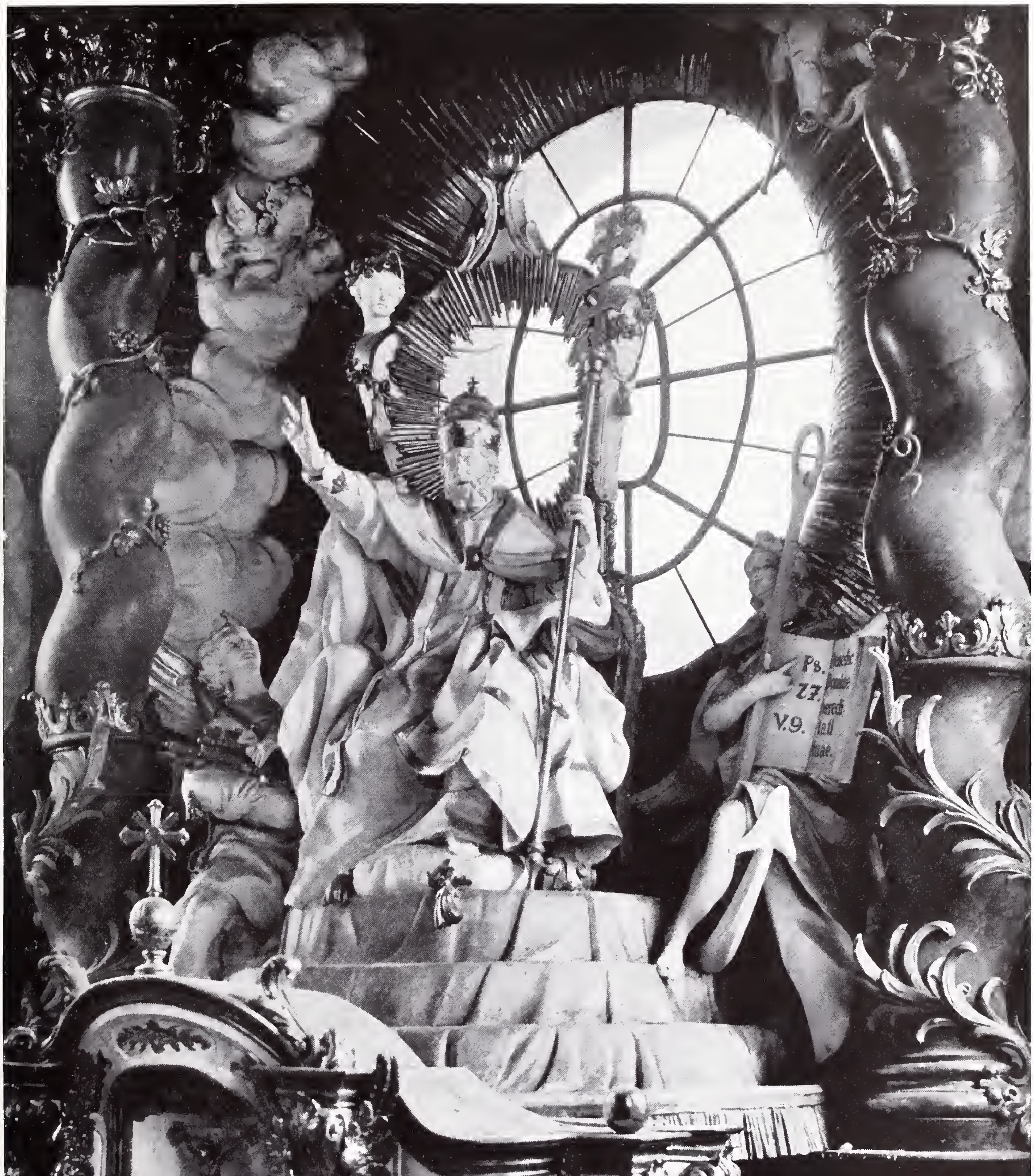
164. Martin Knoller — *Der Bildhauer Ignaz Günther. Herrsching, Renz*



165. Johann Georg Edlinger — *Alte Frau. München, Privatbesitz*



166. Martin Knoller — Deckenbild im Chor der Klosterkirche Ettal



167. Egid Quirin Asam *St. Petrus. Sandizell, Hochaltar*



Egid Quirin Asam *Mariä Himmelfahrt. Mittelgruppe des Hochaltars in Rohr*



168. Egid Quirin Asam — *St. Katharina. Sandizell*



169. Egid Quirin Asam — *Der Glaube. Osterhofen, Hochaltar*



170. Egid Quirin Asam *Die Hoffnung. Osterhofen, Hochaltar*




171. 172. Egid Quirin Asam *Tabernakelengel in Osterhofen*



Egid Quirin Asam *Seitenaltar in Osterhofen, Damenstiftskirche*



173. Egid Quirin Asam *St. Johann Nepomuk. Neustadt a. D.*



174. Bayerischer Meister (bez. 1758) *St. Korbinian. Holzmodell München, Privatbesitz*



175. Joachim Dietrich *St. Augustinus und St. Gregor. Dießen, Klosterkirche, Hochaltar*



176. Joachim Dietrich — *St. Ambrosius und Hieronymus. Dießen, Hochaltar*



178. *Johann Georg Greif* *Bekrönung der Orgel in Fürstenfeld-Bruck*





179. 180. Wilhelm de Groff — *Kaminböcke. München, Residenz*

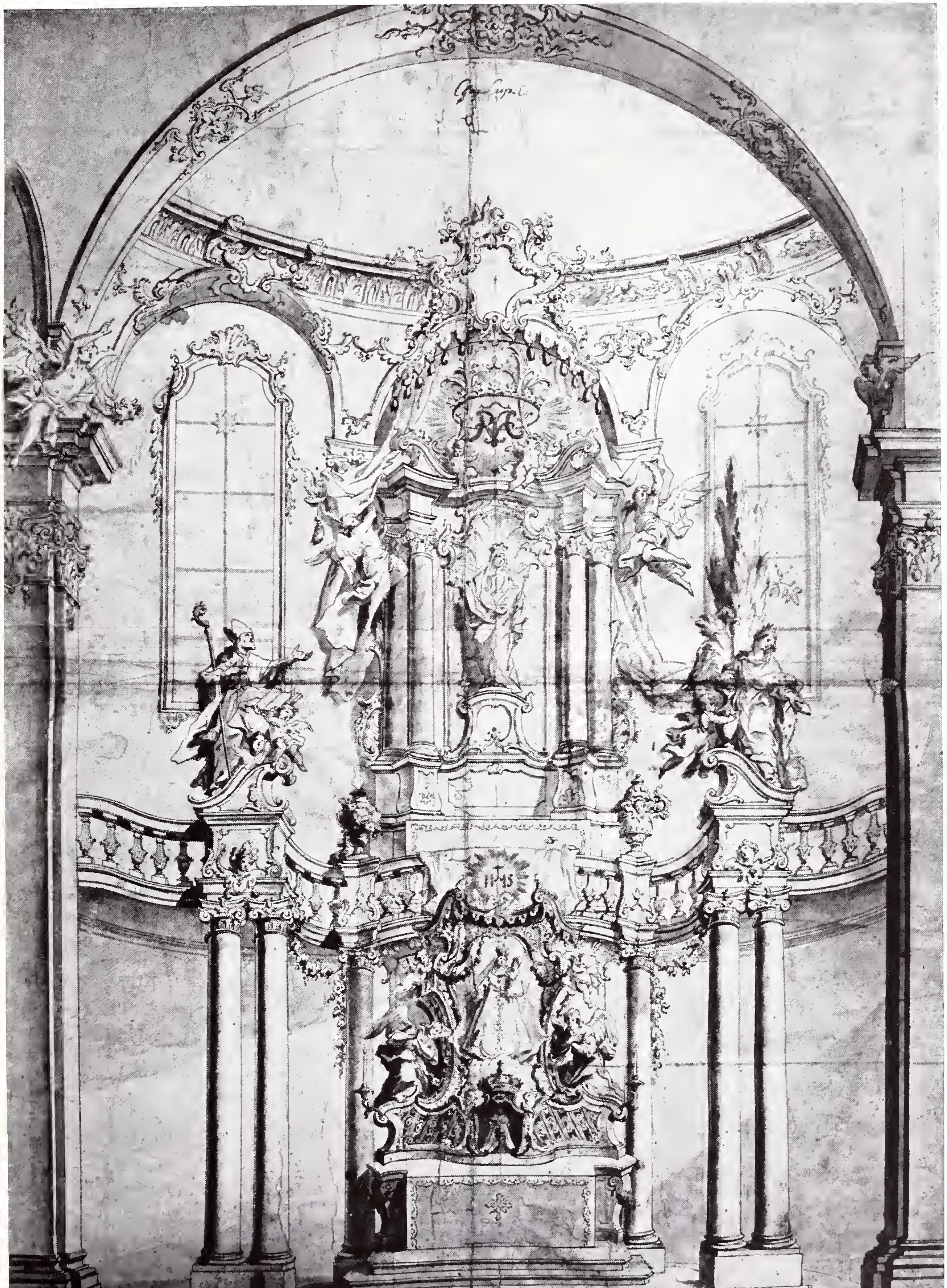


Wilhelm de Groff *Kurprinz Maximilian von Bayern. Lebensgroße getriebene Silberfigur. Altötting, Wallfahrtskapelle*





181. 182. Münchner Meister — *St. Teresa in Ekstase* — *Kruzifix mit St. Magdalena*



183. Johann Baptist Zimmermann — *Entwurf für den Hochaltar der Klosterkirche Andechs*



184. Johann Baptist Zimmermann — *Türbekrönung an der Amalienburg*



185. Johann Baptist Straub — *Tabernakel. Dießen*



186. Johann Baptist Straub *Altar und Kanzel in Ettal*



187. Johann Baptist Straub *Hermenengel vom Tabernakel in Polling*



188. Johann Baptist Straub — *David. München, Nationalmuseum*



189. Johann Baptist Straub — *St. Margaretha. Schäftlarn, Klosterkirche*



190. Ignaz Günther *St. Anianus (Holzbüste). Rott a. Inn*



191. Johann Baptist Straub *Der Glaube. Nürnberg, Germanisches Museum*



192. Ignaz Günther — *Aufsatz des Hochaltares in Rott a. Inn*



193. Ignaz Günther *Immaculata in Attel*



194. Ignaz Günther — *St. Korbinian. Bogenhausen*



Ignaz Günther *Holzgruppe der Verkündigung. Weyarn*





195. 196. Ignaz Günther *St. Korbinian und St. Benno. Rott a. Inn*





199. 200. Ignaz Günther *St. Katharina und St. Barbara. München, St. Peter*

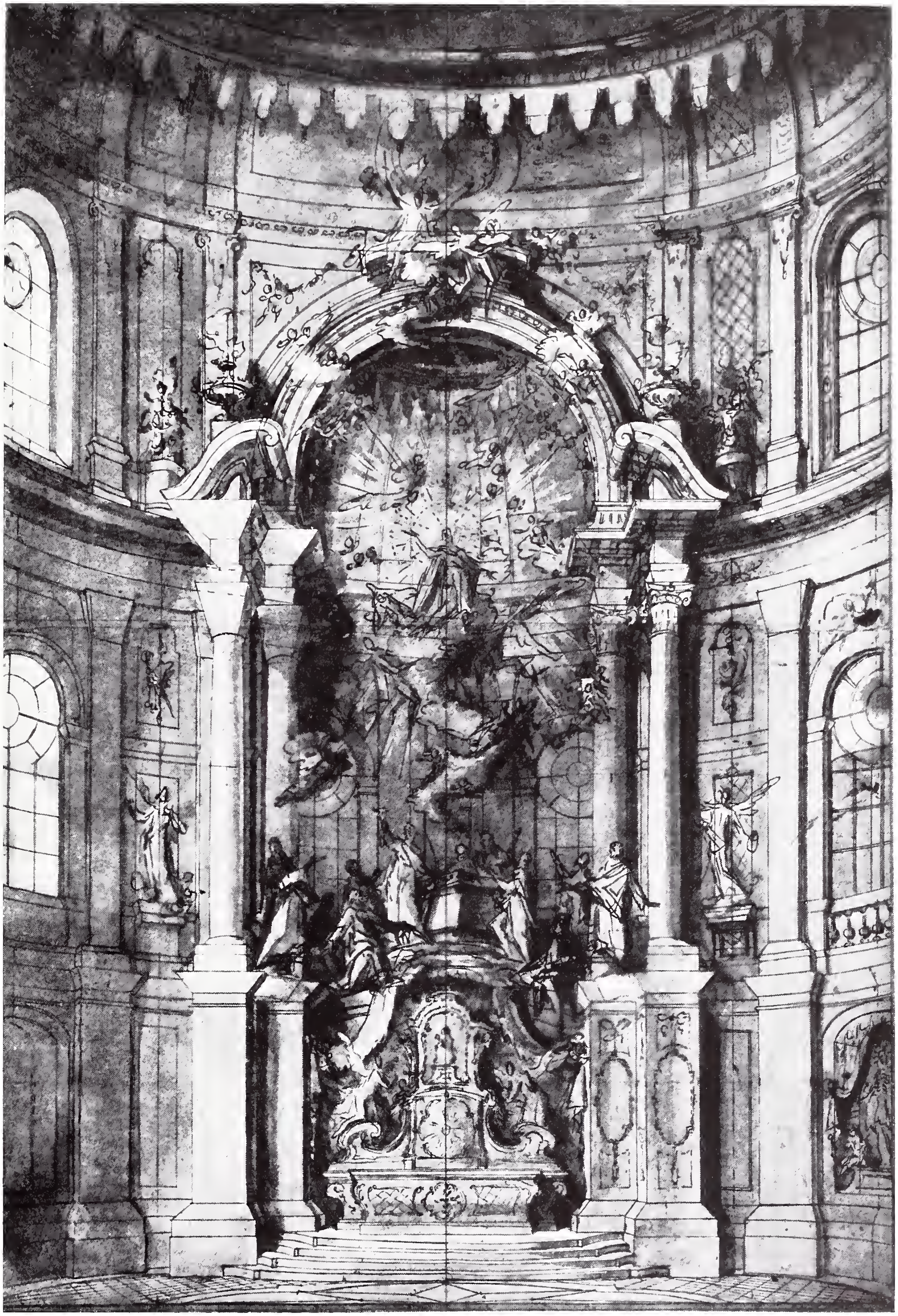




Ignaz Günther *St. Augustin und St. Norbert. Tonmodelle zu den Altarfiguren in Neustift. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum*



203. Ignaz Günther *Engelsköpfchen. München, Privatbesitz*



204. Ignaz Günther *Entwurf für den Hochaltar in Ettal. München, Privatbesitz*



205. Ignaz Günther — *Kanzel in Bogenhausen*



206. Ignaz Günther *Altar in Talkirchen. (Die Mittelfigur spätgotisch, Münchner Schule um 1500)*



Ignaz Günther — *Vesperbild. Holzmodell zur Nenninger Gruppe (Originalgröße). München, Privatbesitz*



207. Ignaz Günther Hl. Nonne. Holzmodell Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



208. Joseph Götsch Hl. Nonne München, Sammlung J. Drey



209. Ignaz Günther Bozzetto zur hl. Magdalena in Starnberg. München, Nat.-Museum



210. Ignaz Günther St. Magdalena. Starnberg





211. 212. J. Deutschmann Vor der Beichte

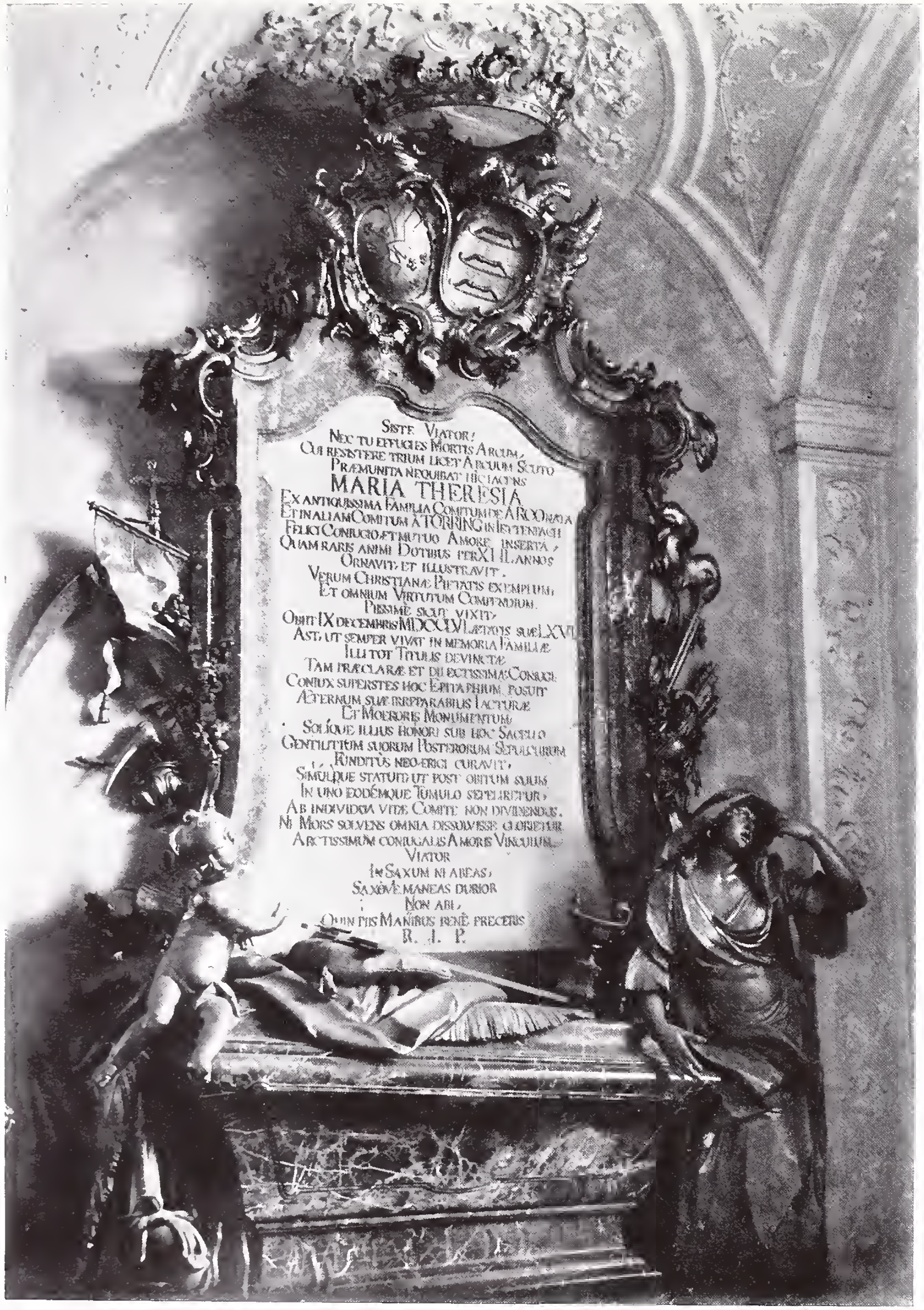
Nach der Beichte
Putten am Beichtstuhl in Aldersbach



213. Ignaz Günther St. Elisabeth
Modell für eine Altarfigur in Rott a. Inn
Frankfurt, Liebighaus



214. J. B. Straub (?) St. Johann Nepomuk
Holzmodell. München, Privatbesitz



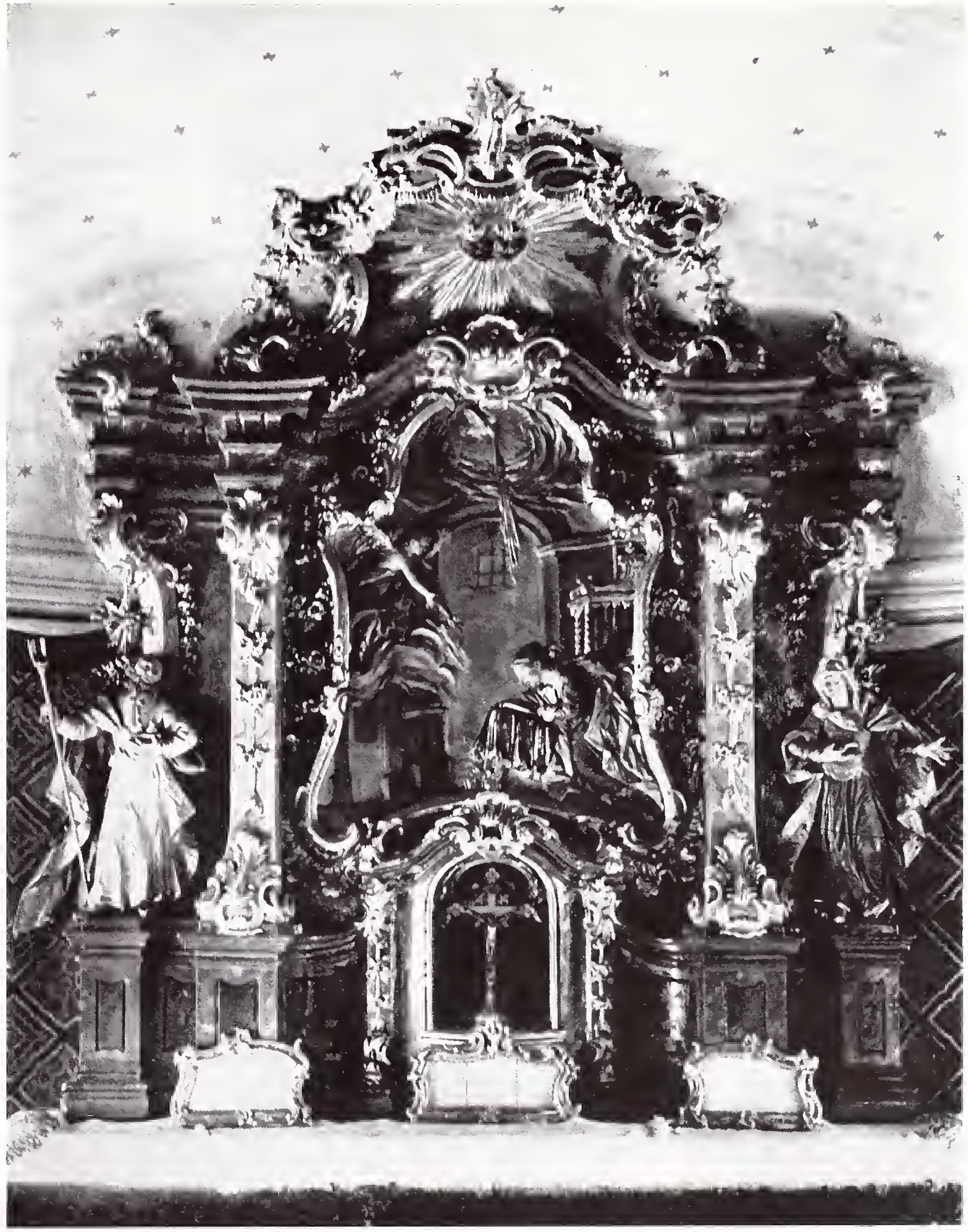
215. Johann Baptist Straub — *Törringgrabmal. Kloster Au*



216. Ignaz Günther — *Grabdenkmal des Dekans Unertl München, St. Peter*



217. Ignaz Günther (Entwurf) — Altarrahmen in Harlaching



218. Matthias Obermaier — Altar der Waisenhauskapelle in Straubing



Franz Anton Bustelli *Dame in Grün. Porzellan. München, Nationalmuseum*



219. Roman Anton Boos *Brunnen. Ettal, Sakristei*



220. Wilhelm de Groff Brunnen. München, Nationalmuseum



221. Egid Quirin Asam *Putten am Johann-Nepomuk-Altar in Osterhofen*



222. Ignaz Gunther *Putto in Weyarn*





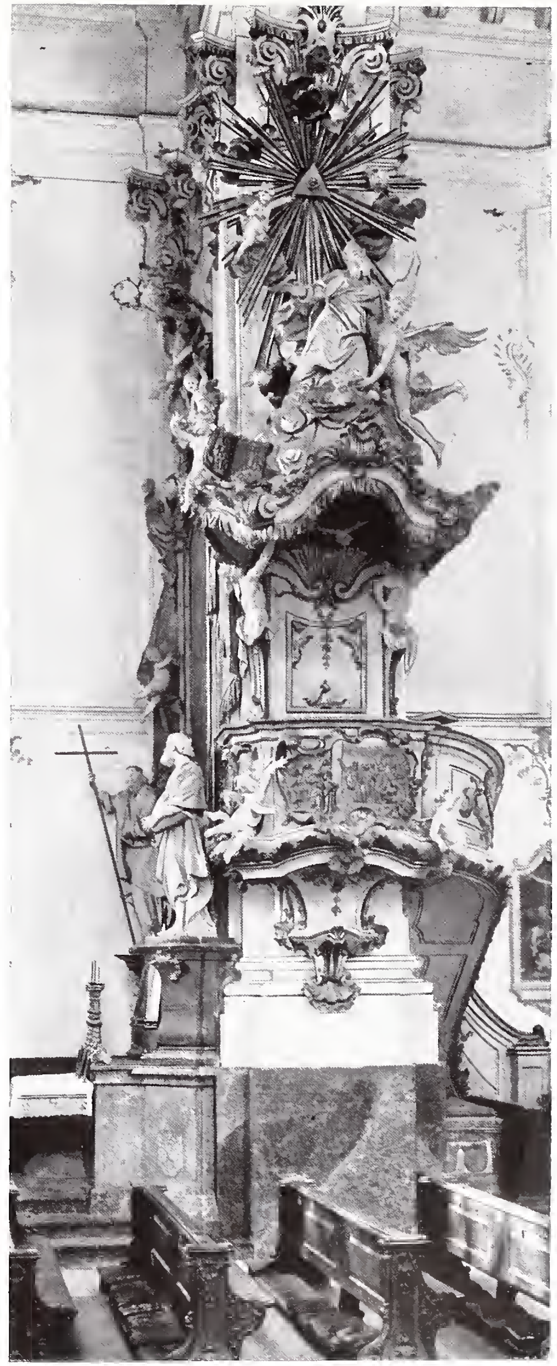
223. 224. Johann Michael Feuchtmayer *Putten an den Seitenaltären in Ottobeuren*



225. St. Johann-Nepomuk-Denkmal Abensberg, Pfarrkirche



226. Johann Michael Feuchtmayer, Grabdenkmal in Bruchsal, Peterskirche



227. Johann Baptist Straub Kanzel in Dießen



228. *Münchner Meister (?) Immakulata. Stuttgart, Privatbesitz*



229. *Münchner Meister Immakulata*
Dr. Buchheit, Stuttgart



230. Joseph Anton Feuchtmayer *Hochaltar in Neu-Birnau*





231. 232. Joseph Anton Feuchtmayer — *Zwei Kreuzwegstationen in Neu-Birnau*





233. 234. *Joseph Anton Feuchtmayer (?)* — *Maria von einer Verkündigung* — *Detailansicht des Kopfes* — *Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum*

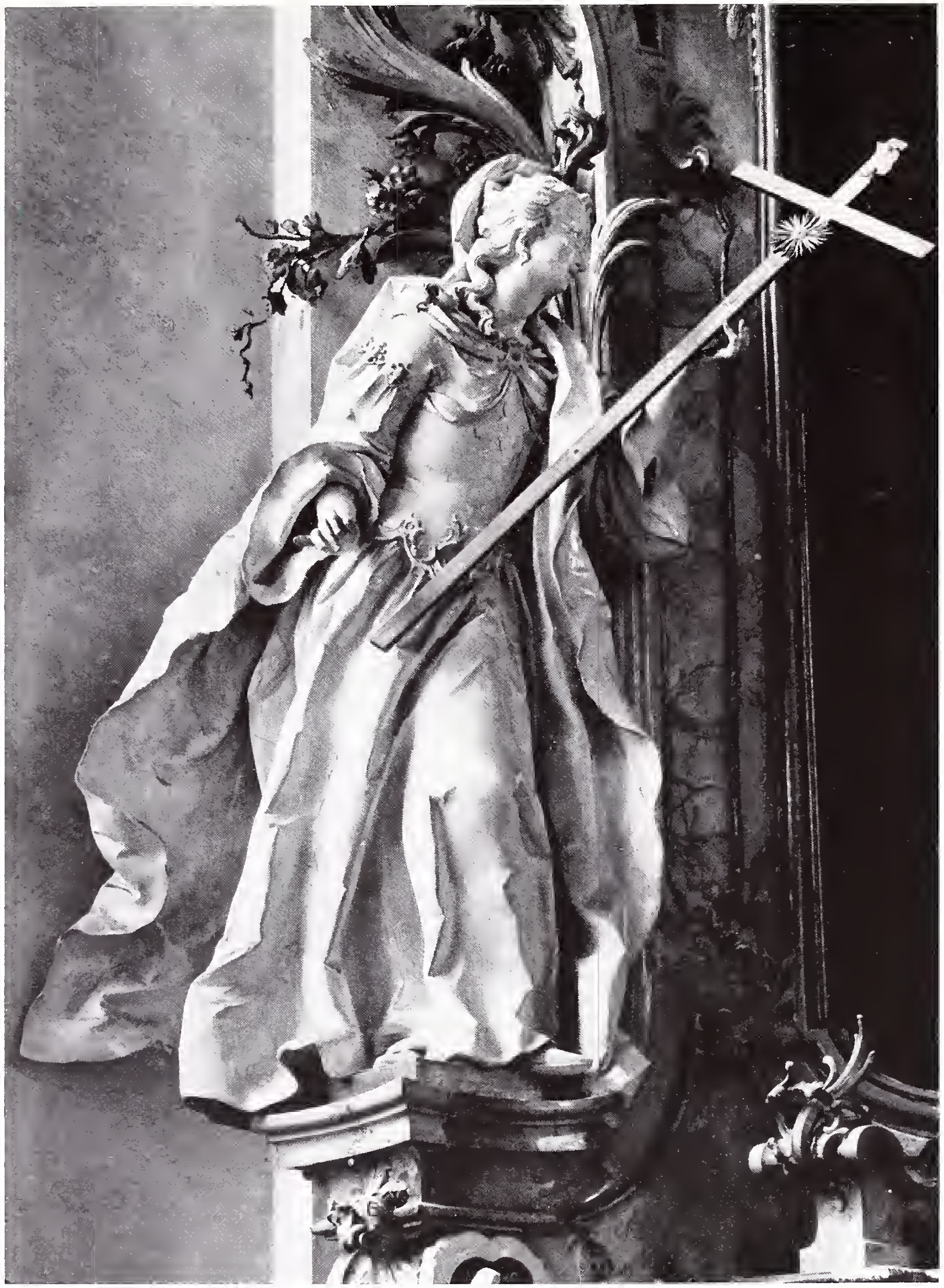


235. Joseph Anton Feuchtmayer — *Chorgestühl der Stiftskirche St. Gallen*



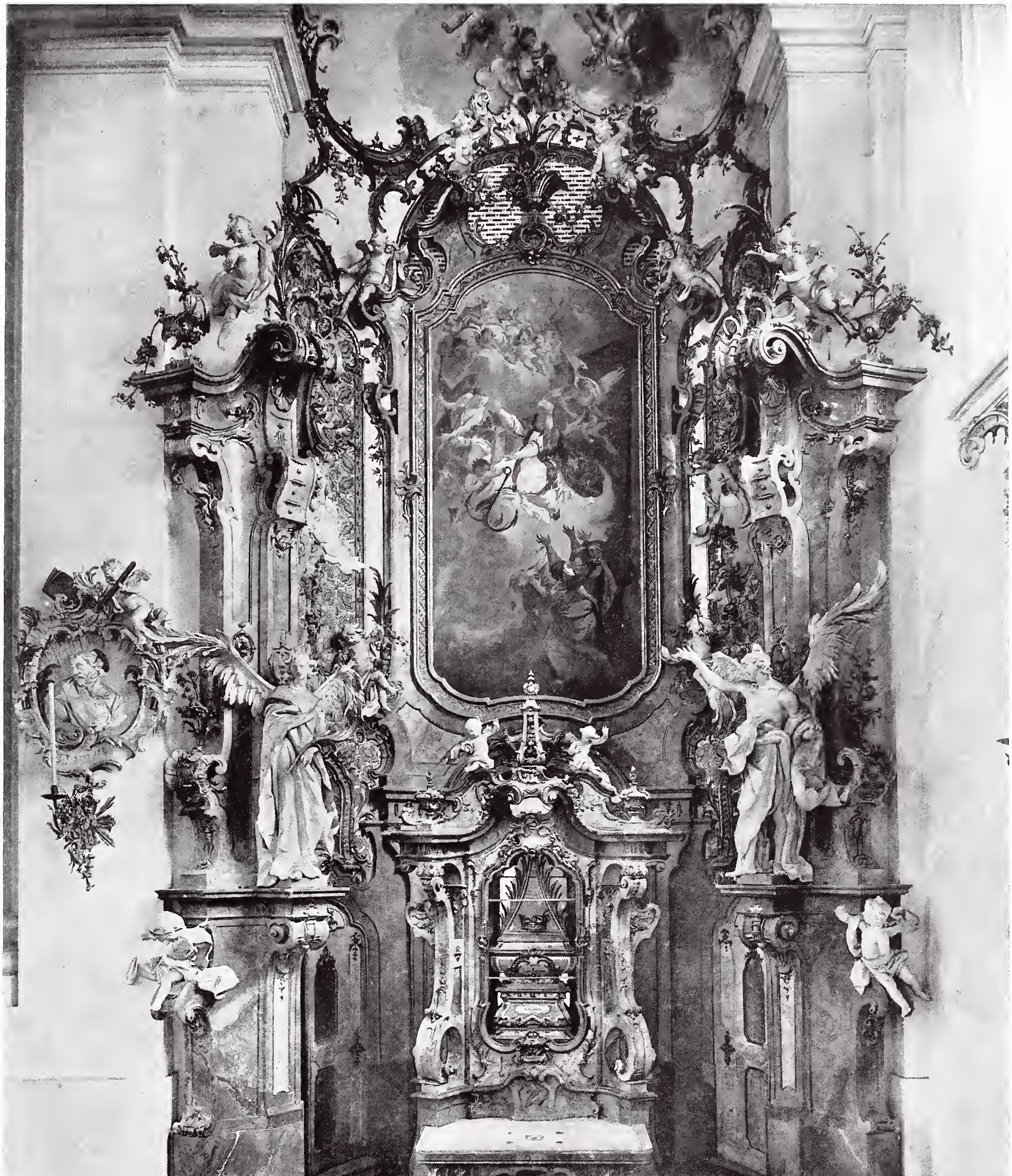


236. 237. *Johann Georg Üblherr* *Altarfiguren in Engelszell*





238. 239. *Johann Michael Feuchtmayer* — *Der Glaube* — *Engel* — *Altarfiguren in Zwiefalten*



240. *Johann Michael Feuchtmayer* — *Seitenaltar in Ottobeuren*





241. 242. Johann Michael Feuchtmayer *Apostelleuchter in Ottobeuren*



Johann Michael Feuchtmayer (Entwurf), Josef Christian aus Riedlingen und Martin Hermann aus Villingen (Ausführung)

Chorgestühl in Ottobeuren





243. 244. *Johann Michael Feuchtmayer* *Tonmodelle zu Altarfiguren in Ottobeuren. Ottobeuren*



245. *Johann Michael Feuchtmayer* *Bekrönung des Taufsteines in der Klosterkirche Zwiefalten*



246. Niederbayerischer Meister — *Schmerzhafte Muttergottes. Hengersberg*



247. Wenzeslaus Jorhan *Hochaltar in Anzenberg. (Die Mittelfigur spätgotisch um 1520)*





248. 249. Joseph Götz — *St. Augustinus und weibliche Heilige. Vilshofen, Pfarrkirche*



250. *Joseph Götz* — *Tabernakel in Aldersbach*



251. Christian Jorhan St. Johannes. Landshut, St. Jodok



252. Joseph Deutschmann Altarfigur in Niederaltaich



253. *Niederbayerischer Meister* — *St. Wendelin. Nürnberg, Germ. Museum*



254. *Christian Jorhan* — *Vesperbild. Münster*



255. *Johann Baptist Straub (?)* — *Weihwasserkessel. Bleiguß München, Privatbesitz*



256. *Anton Hiernle* — *St. Johannes. Maria Talheim*



257. *Johann Jakob Berg* *Altar in der Kreuzkapelle Plankstetten*



258. *Matthias Obermayer* *Seitenaltäre in Windberg*





259. 260. *Joseph Bergler* — *Putten im Stiegenhaus der Passauer Residenz*

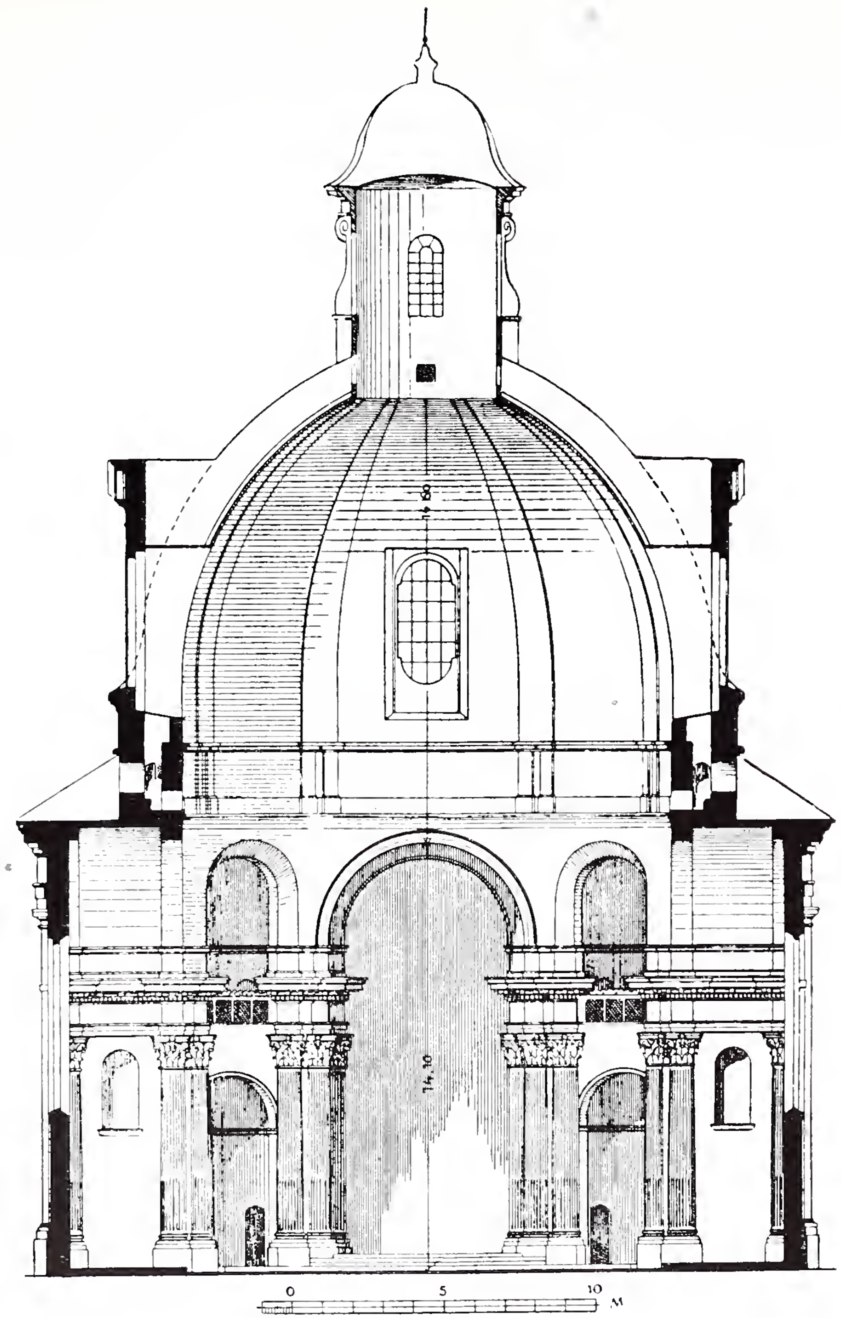


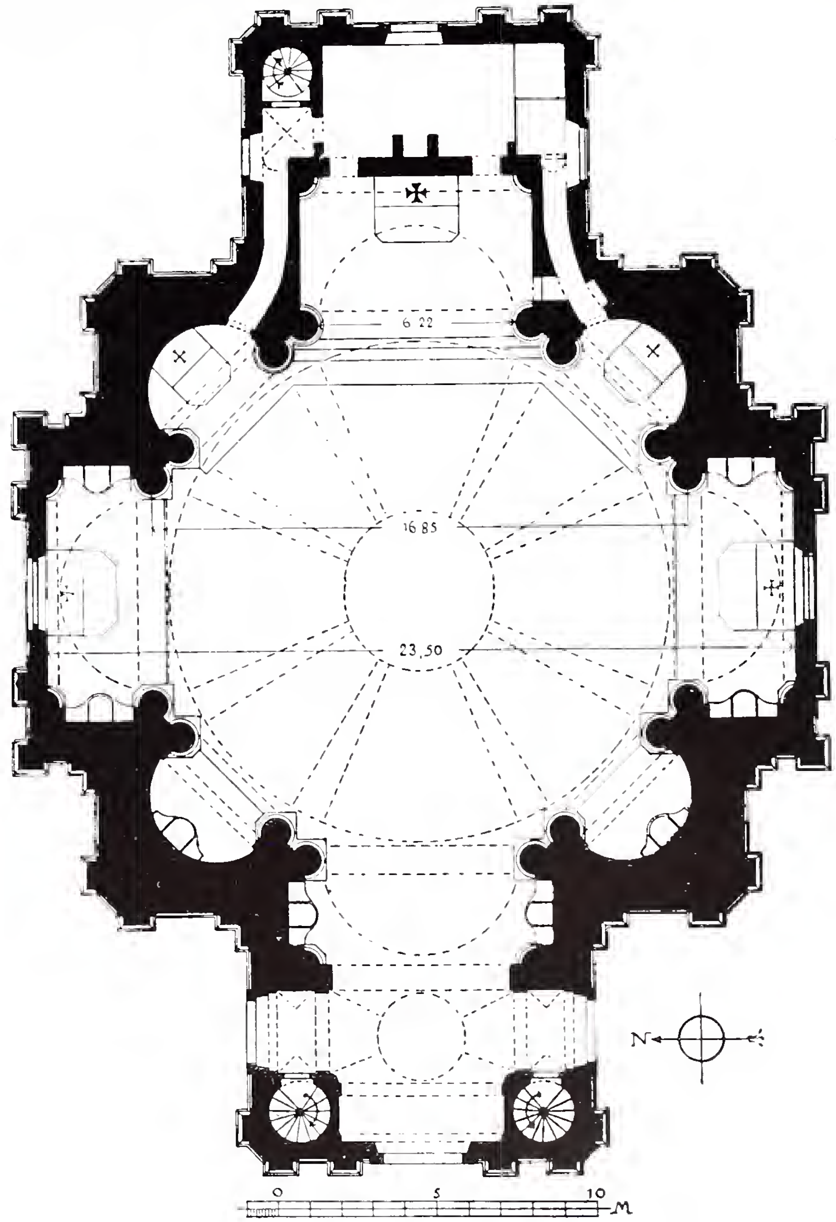
261. Roman Anton Boos Hephästus. Tonmodell. München, Nationalmuseum



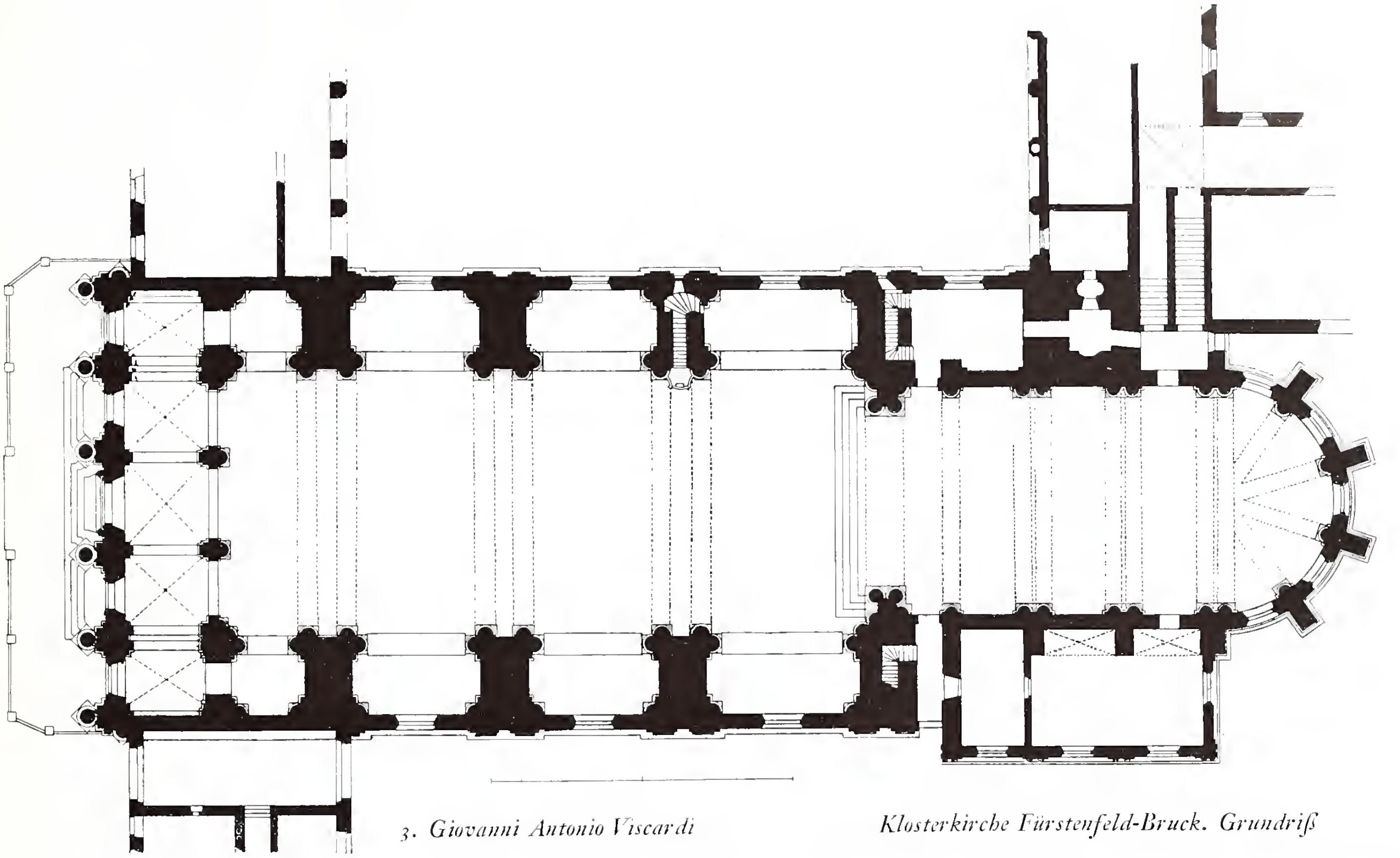
262. Ignaz Alexander Breitenauer Modell für das Denkmal des Erzherzogs Karl München, Privatbesitz

ANHANG

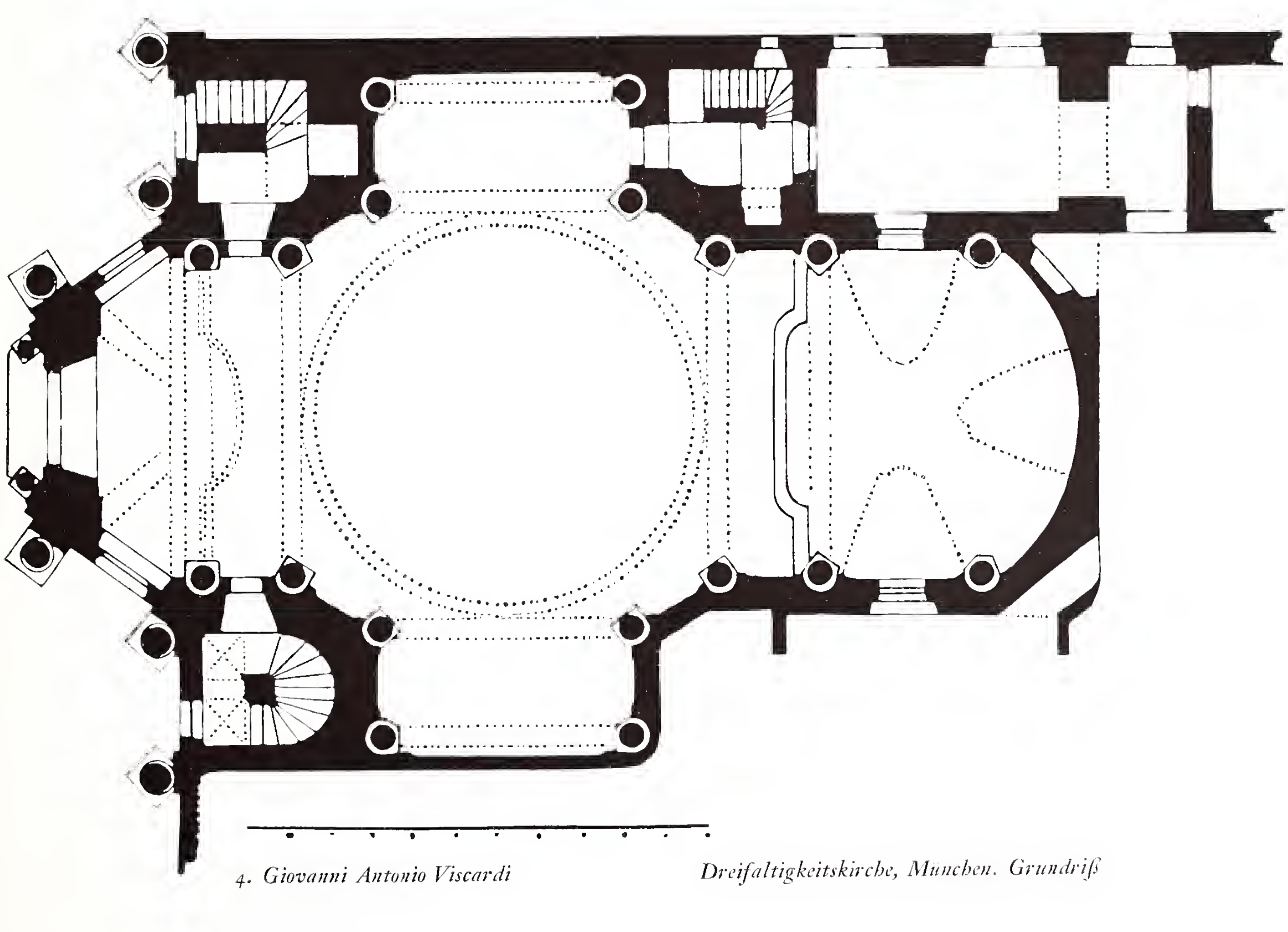




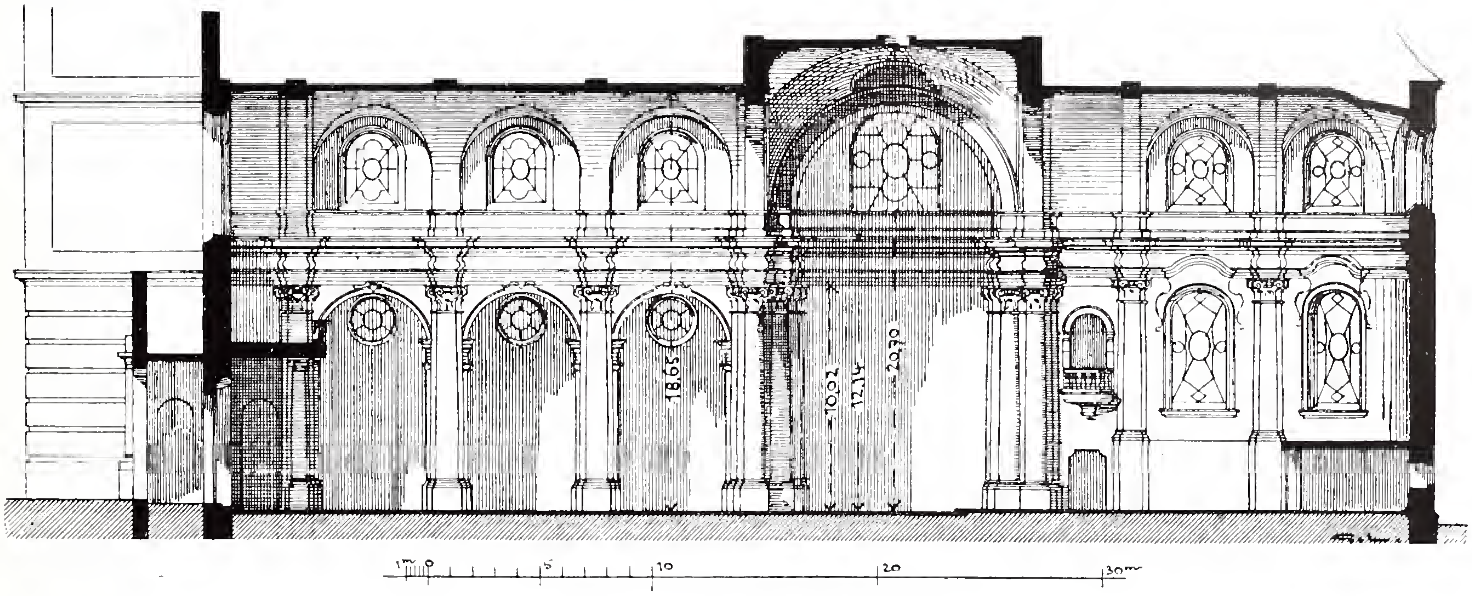
1. 2. Giovanni Antonio Viscardi *Kirche in Freystadt. Querschnitt und Grundriß*

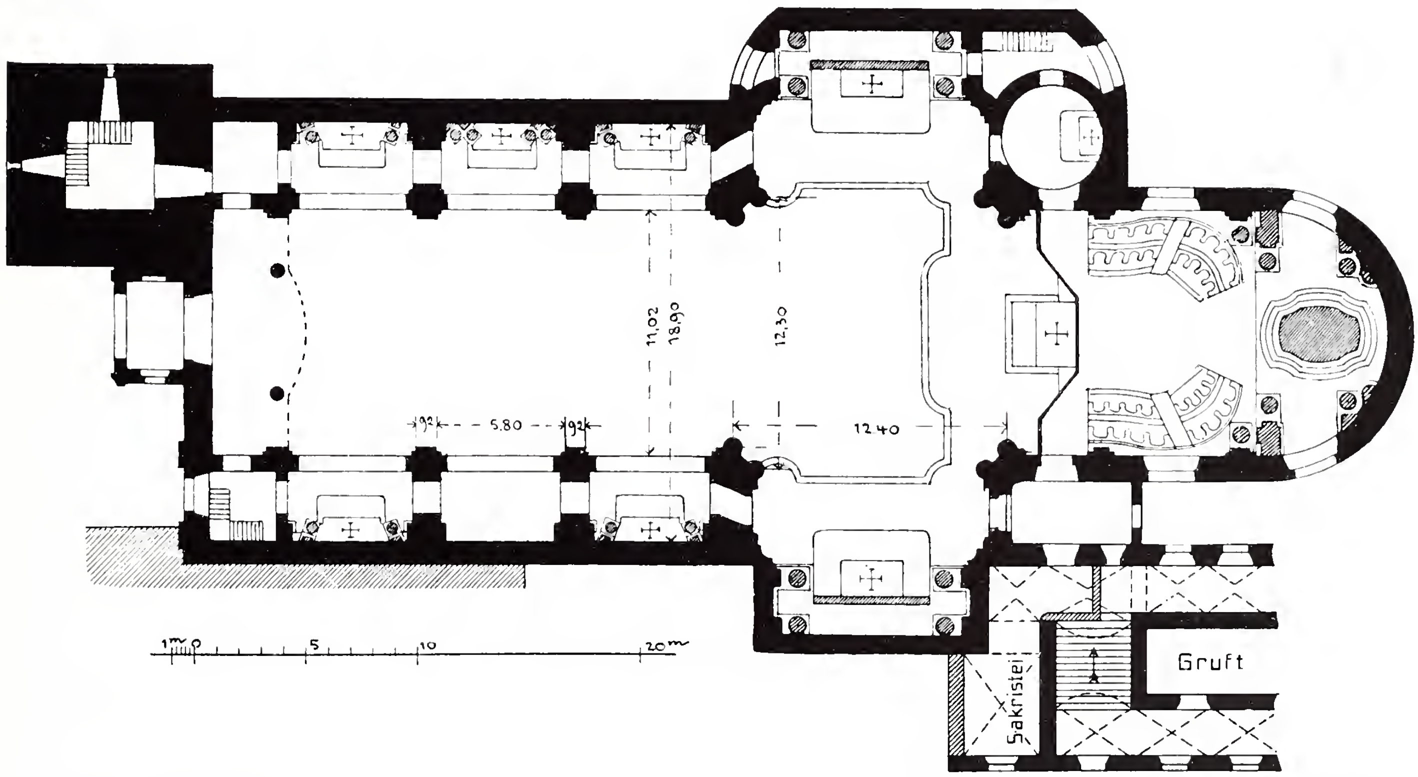


3. *Giovanni Antonio Viscardi* *Klosterkirche Fürstenfeld-Bruck. Grundriß*

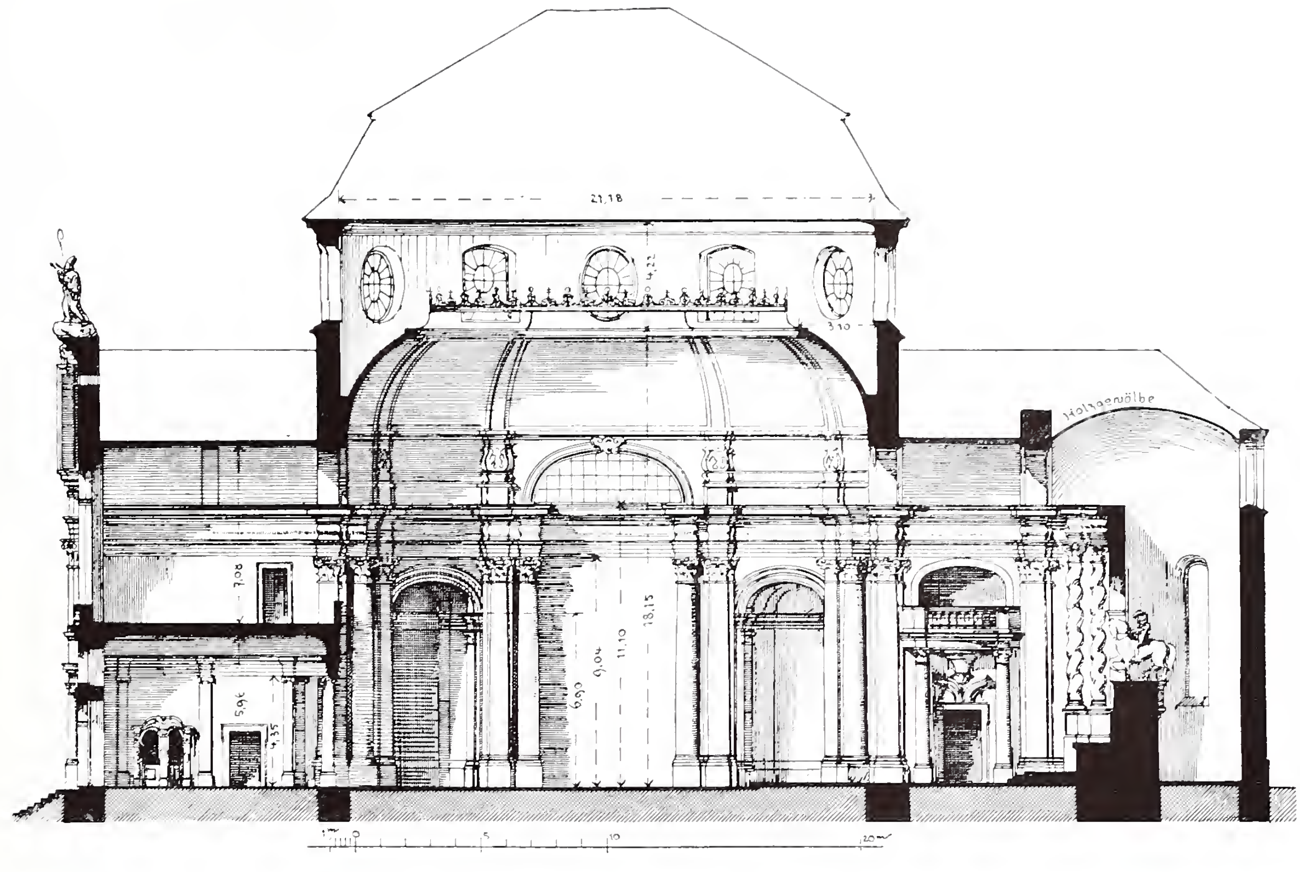


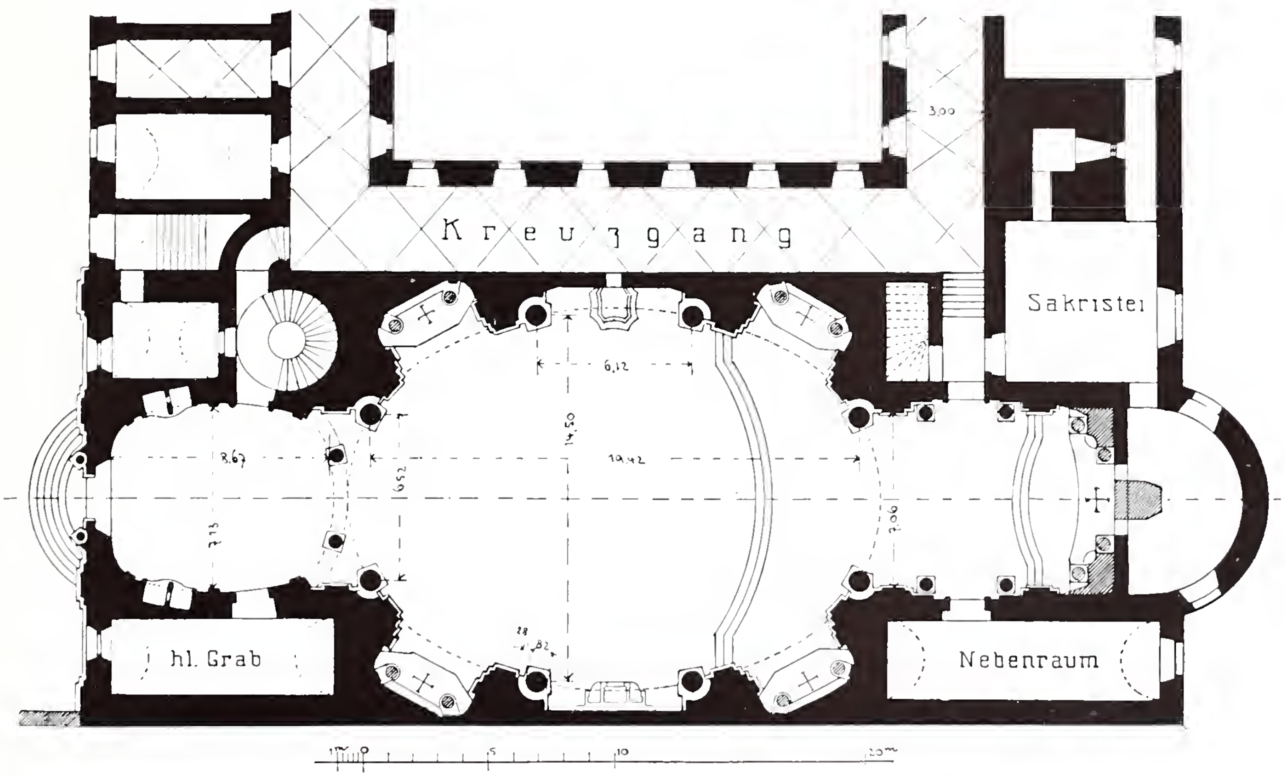
4. *Giovanni Antonio Viscardi* *Dreifaltigkeitskirche, München. Grundriß*



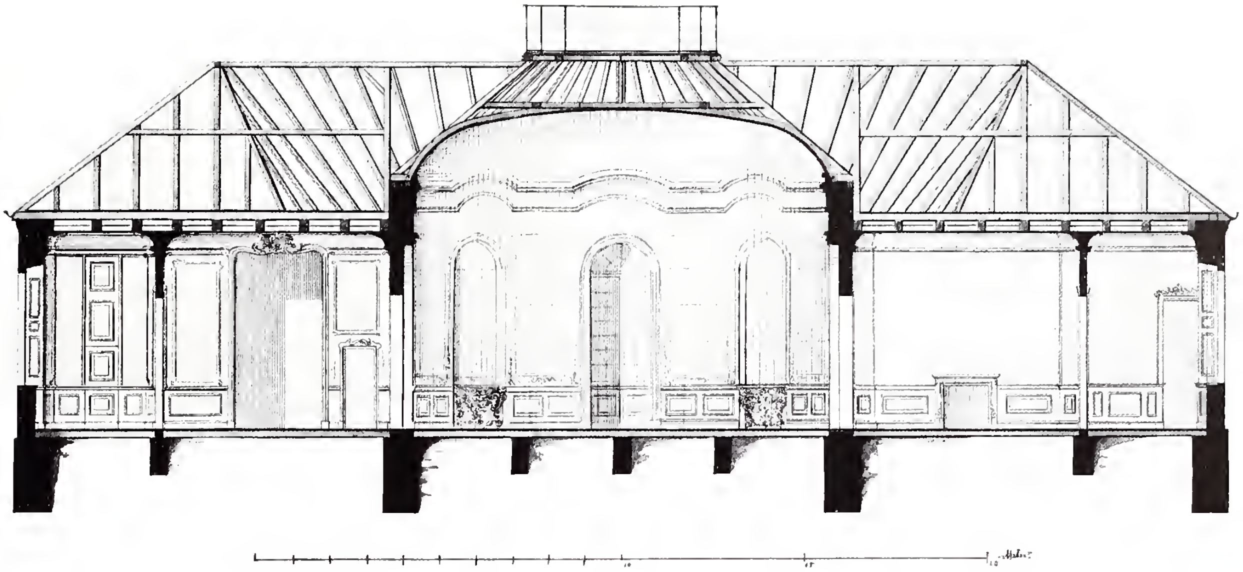


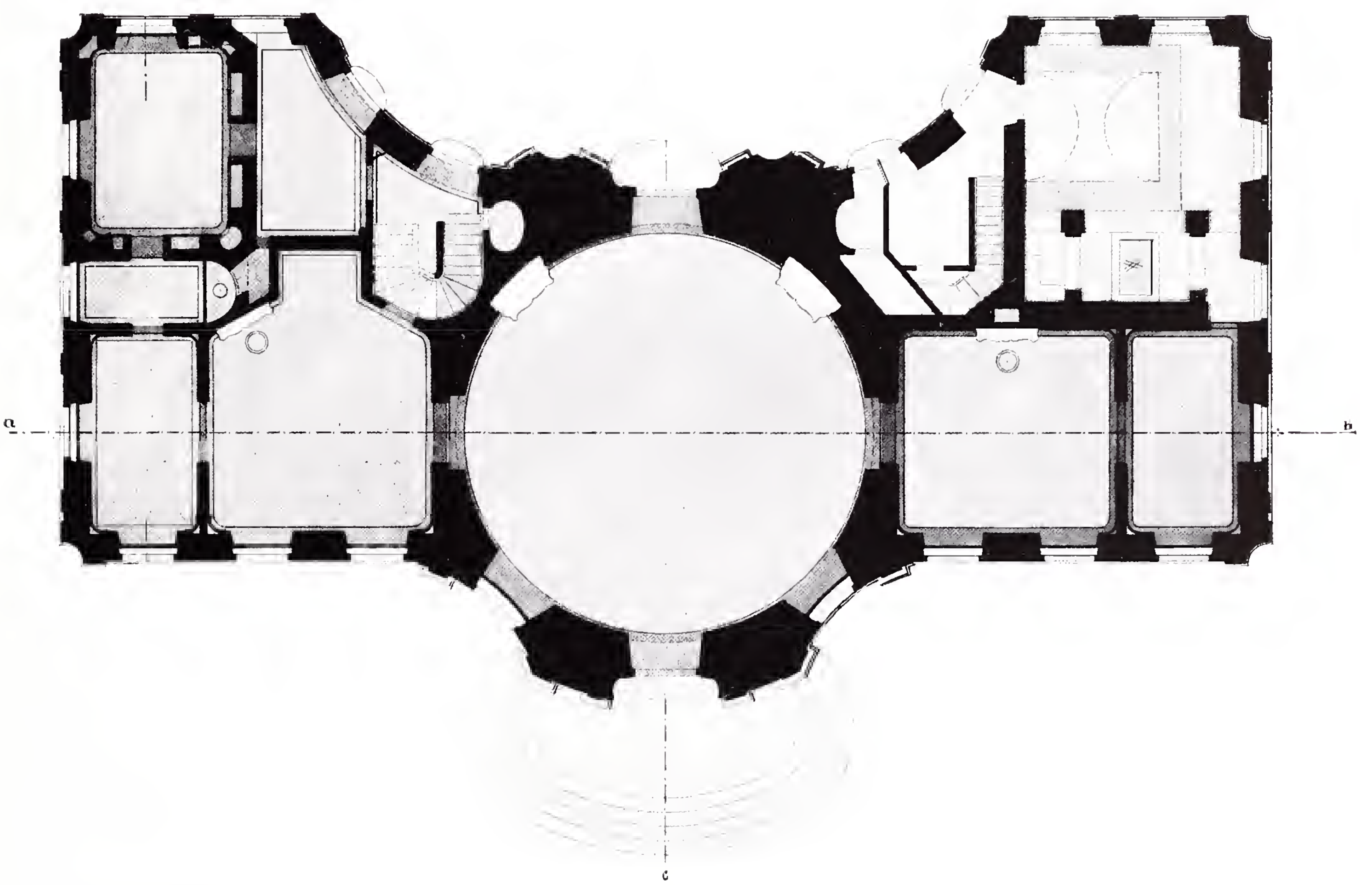
5. 6. Egid Quirin Asam *Klosterkirche Rohr. Längsschnitt und Grundriß*



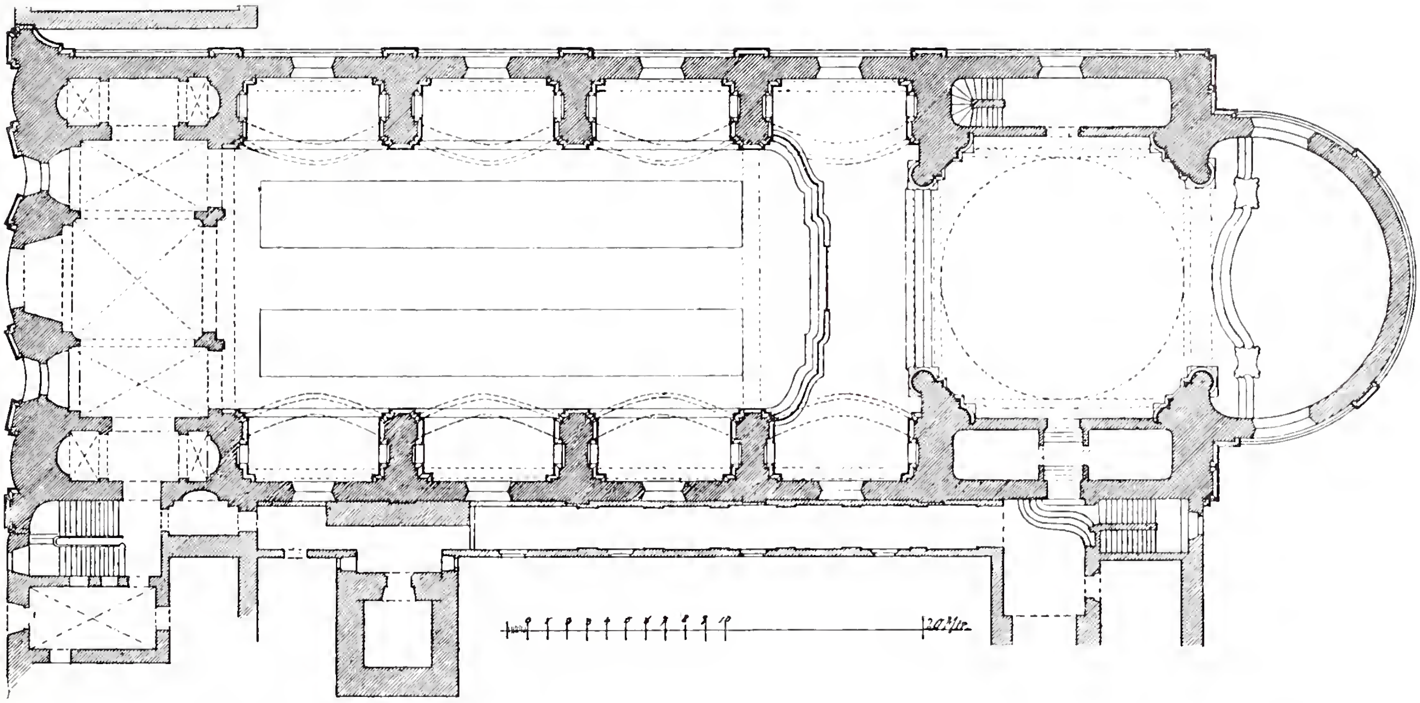


7. 8. *Cosmas Damian Asam* *Klosterkirche Weltenburg. Längsschnitt und Grundriß*

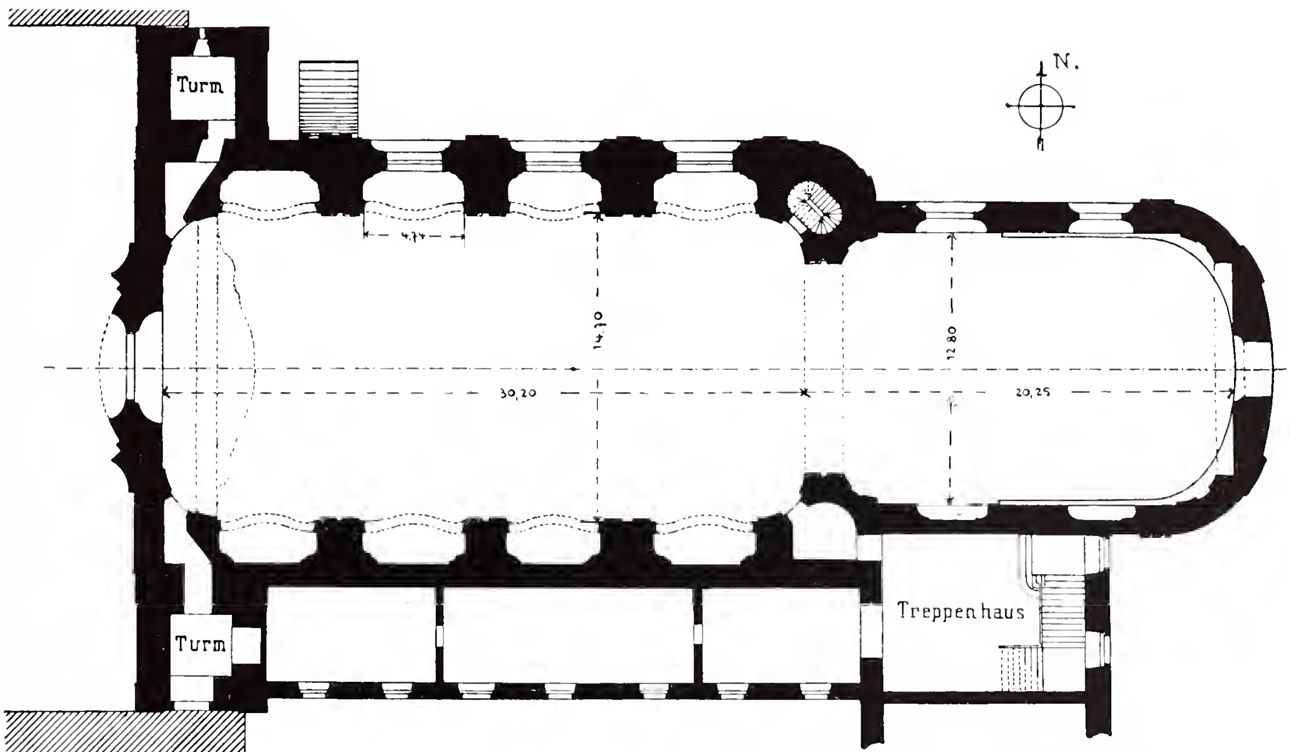




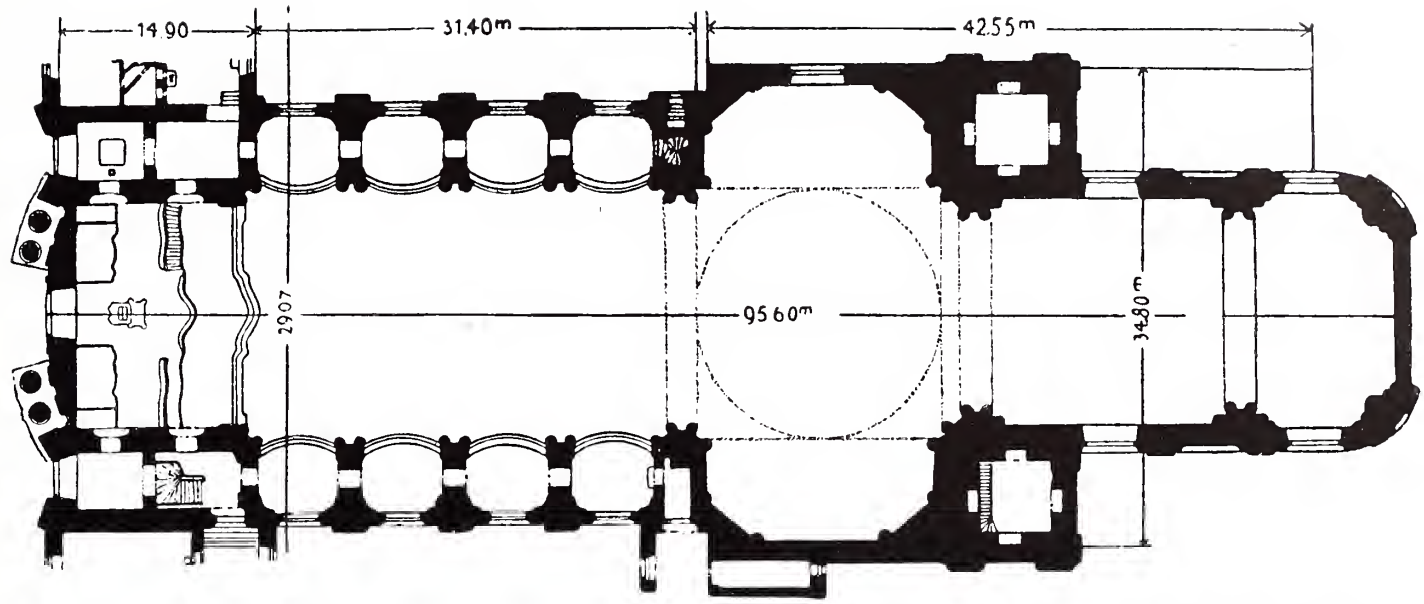
9. 10. François Cuvilliés *Amalienburg in Nymphenburg. Schnitt und Grundriß*



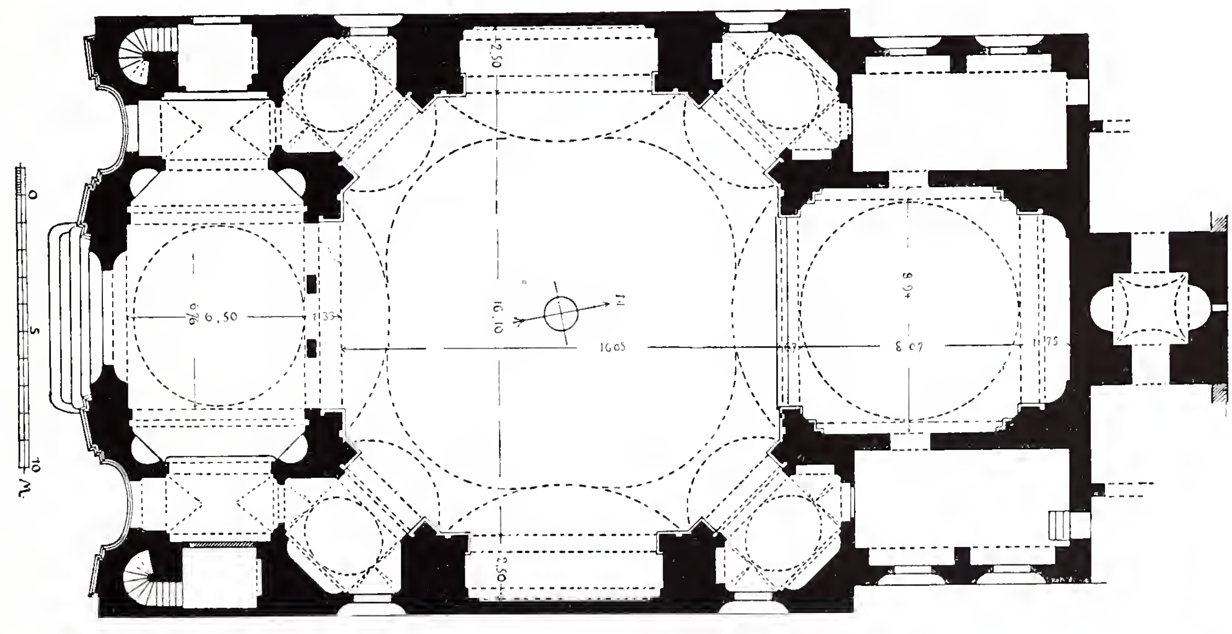
11. Johann Michael Fischer *Klosterkirche Dießen. Grundriß*



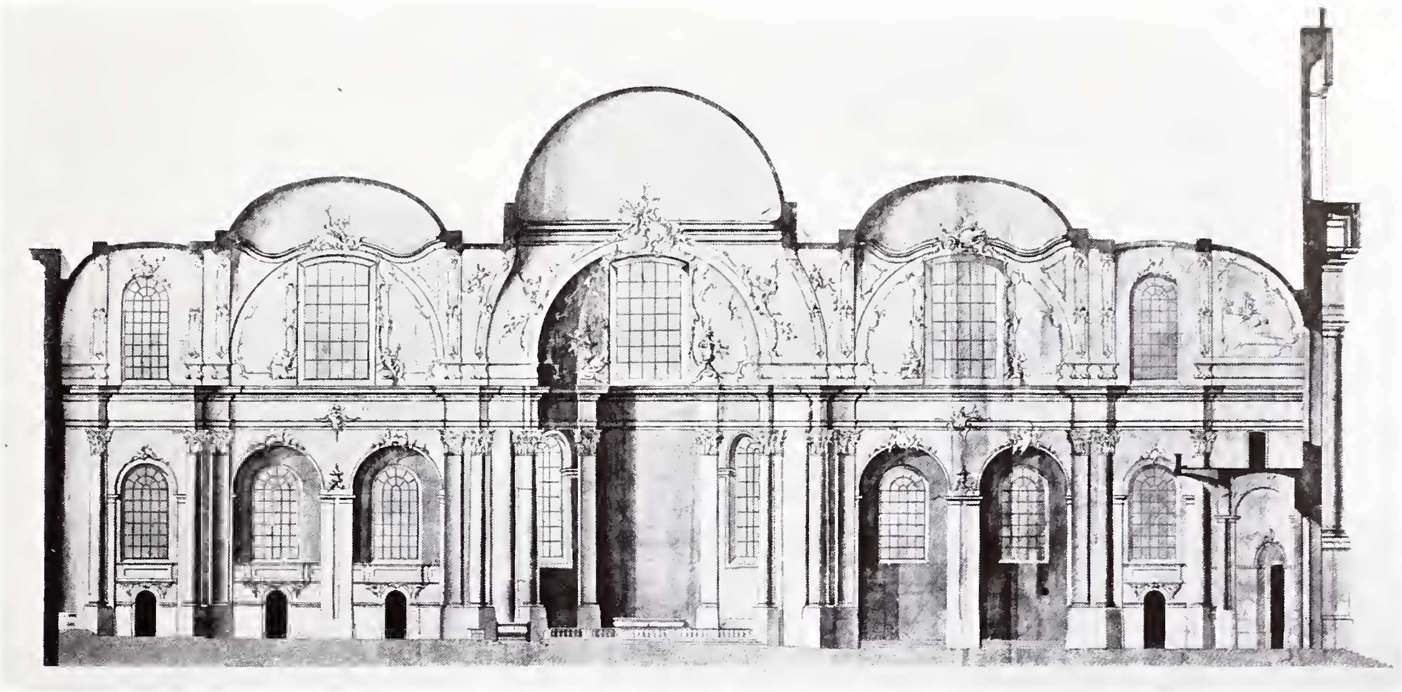
12. Johann Michael Fischer *Klosterkirche Fürstenzell. Grundriß*

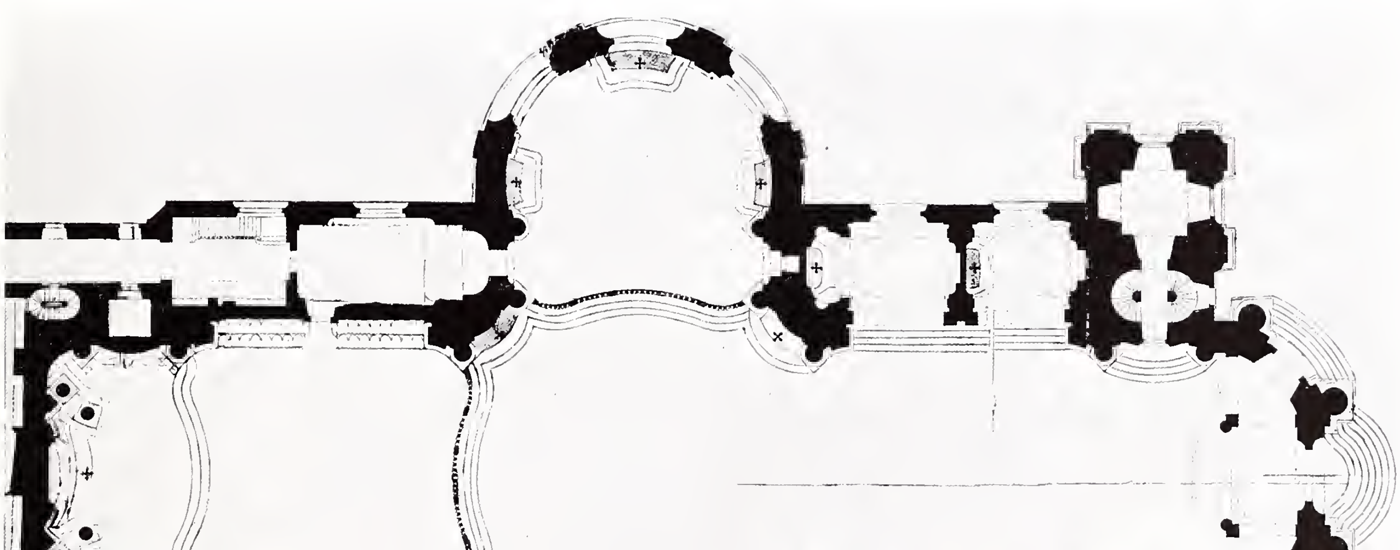


13. Johann Michael Fischer *Klosterkirche Zwiefalten. Grundriß*

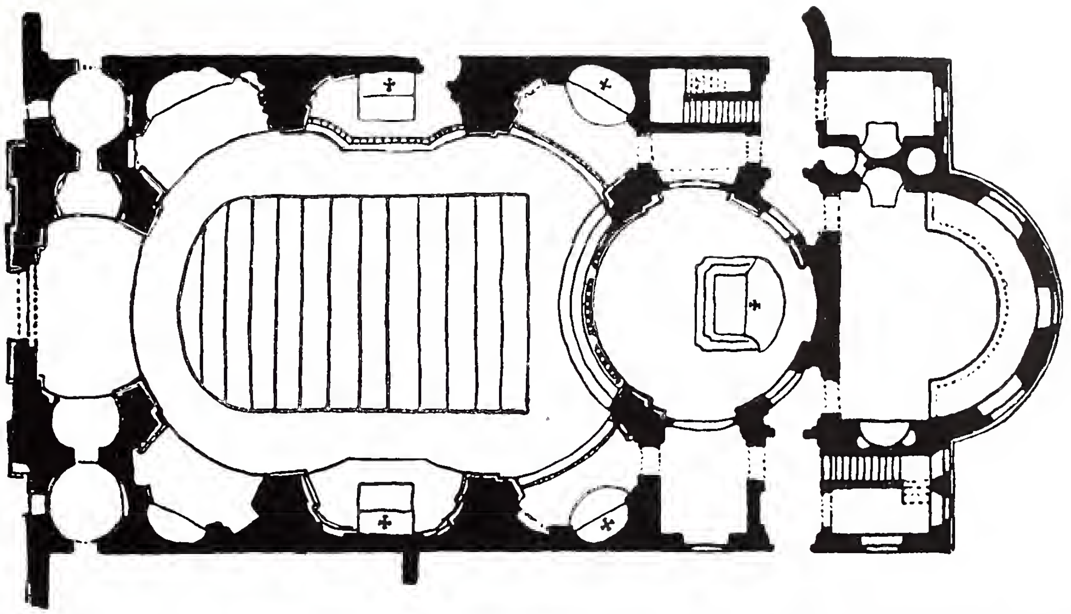


14. Johann Michael Fischer *Wallfahrtskirche Aufhausen. Grundriß*

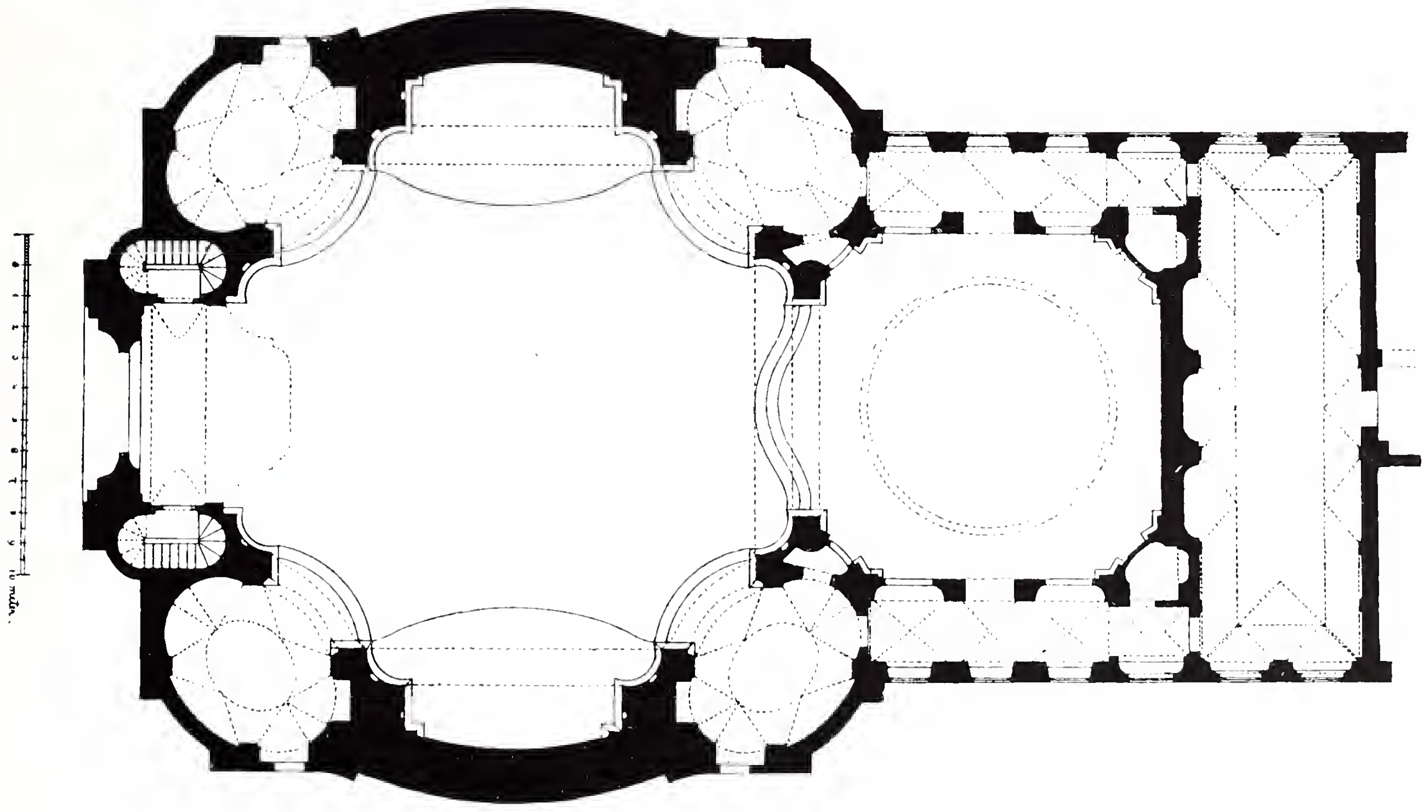




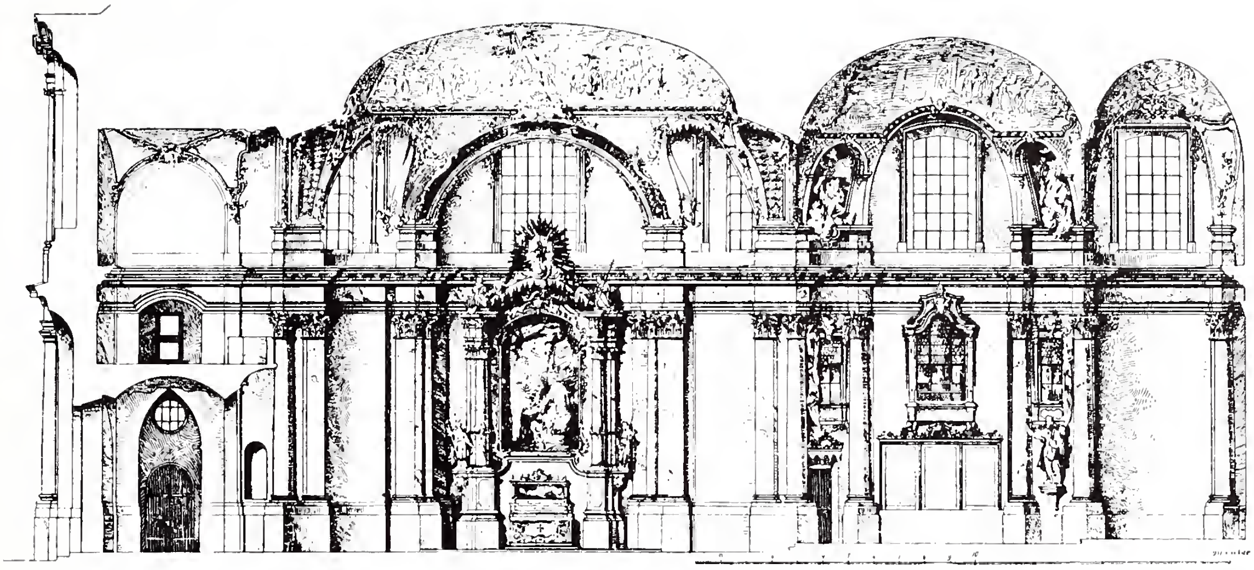
15. 16. Johann Michael Fischer — *Klosterkirche Ottobeuren. Längsschnitt und Grundriß (Originalentwurf; Projekt I). Ingolstadt, Hist. Verein*

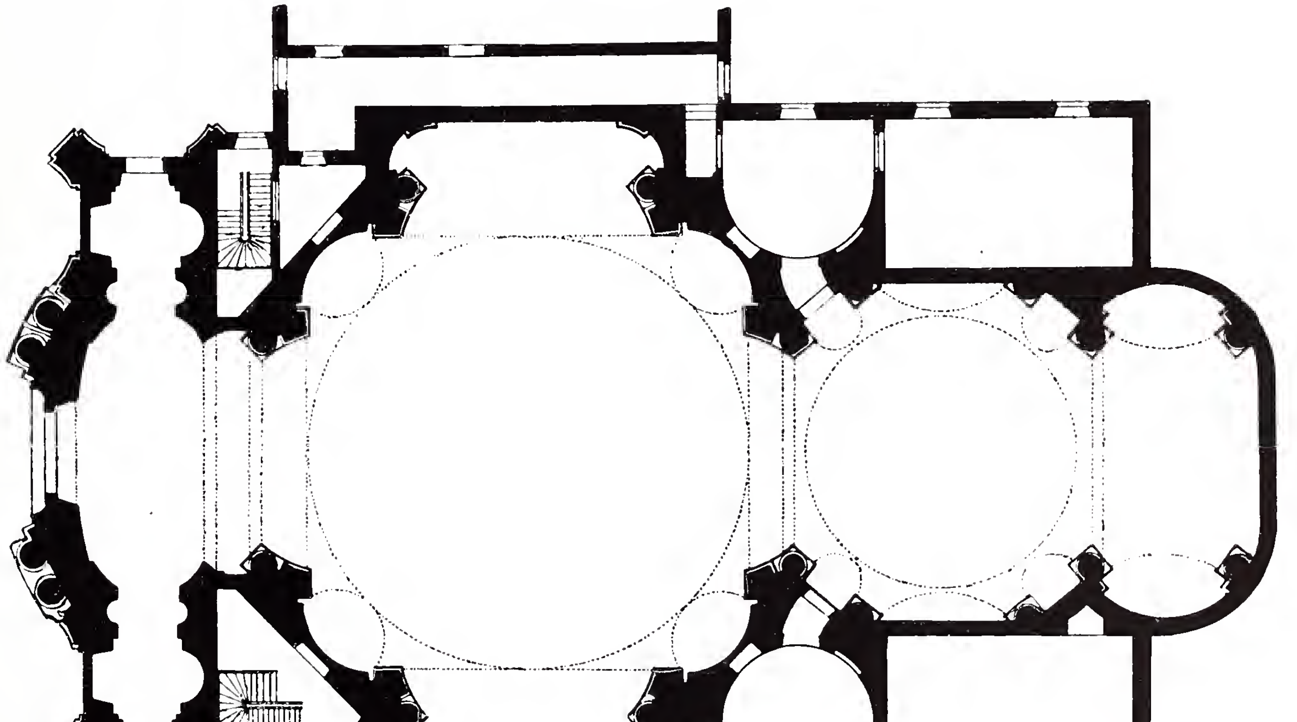


17. Johann Michael Fischer *St. Anna am Lehel, München. Grundriß (Originalentwurf). München, Reichsarchiv*

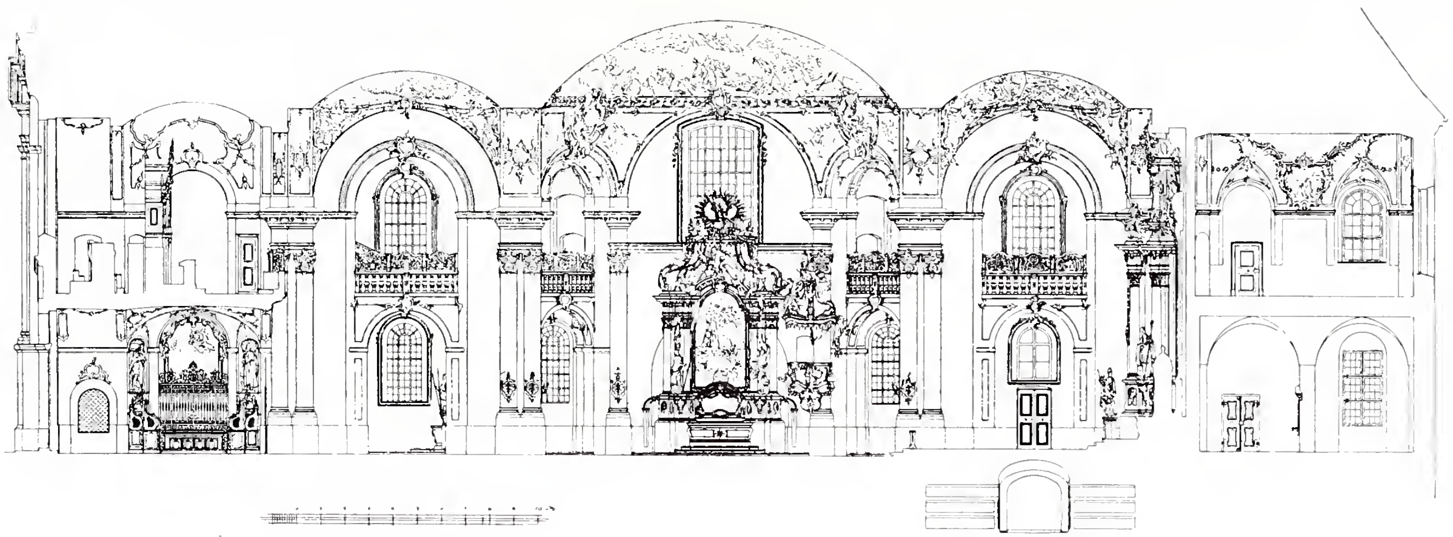


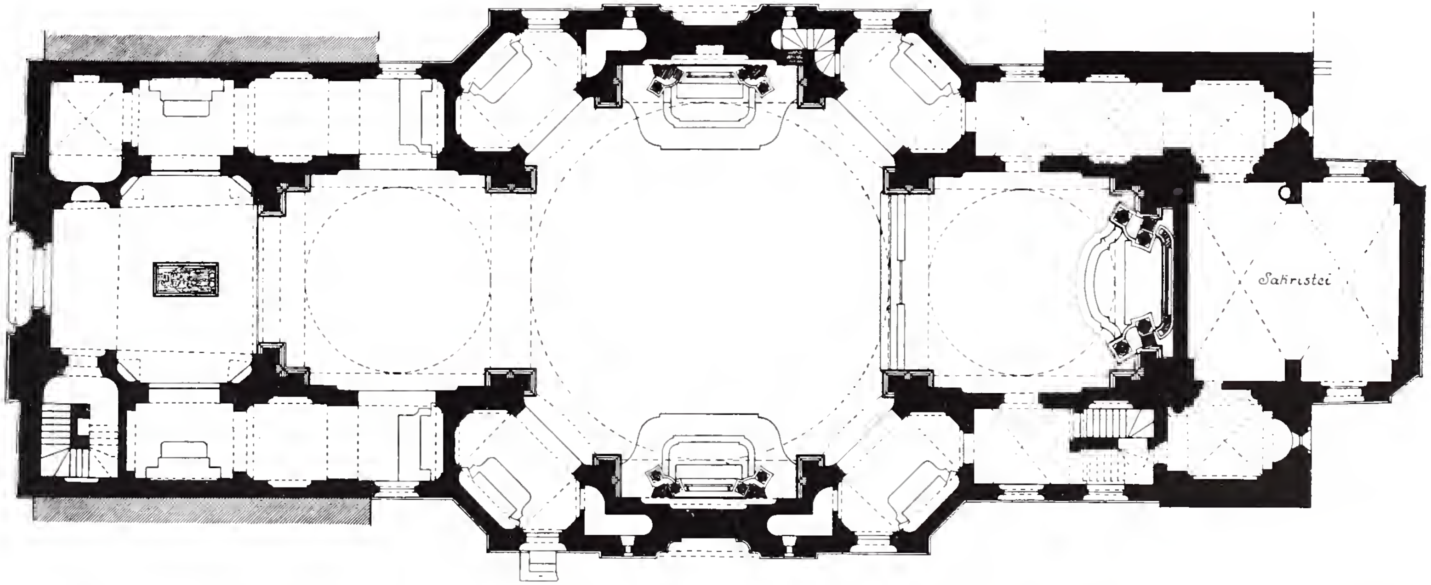
18. Johann Michael Fischer *Franziskanerkirche, Ingolstadt. Grundriß*



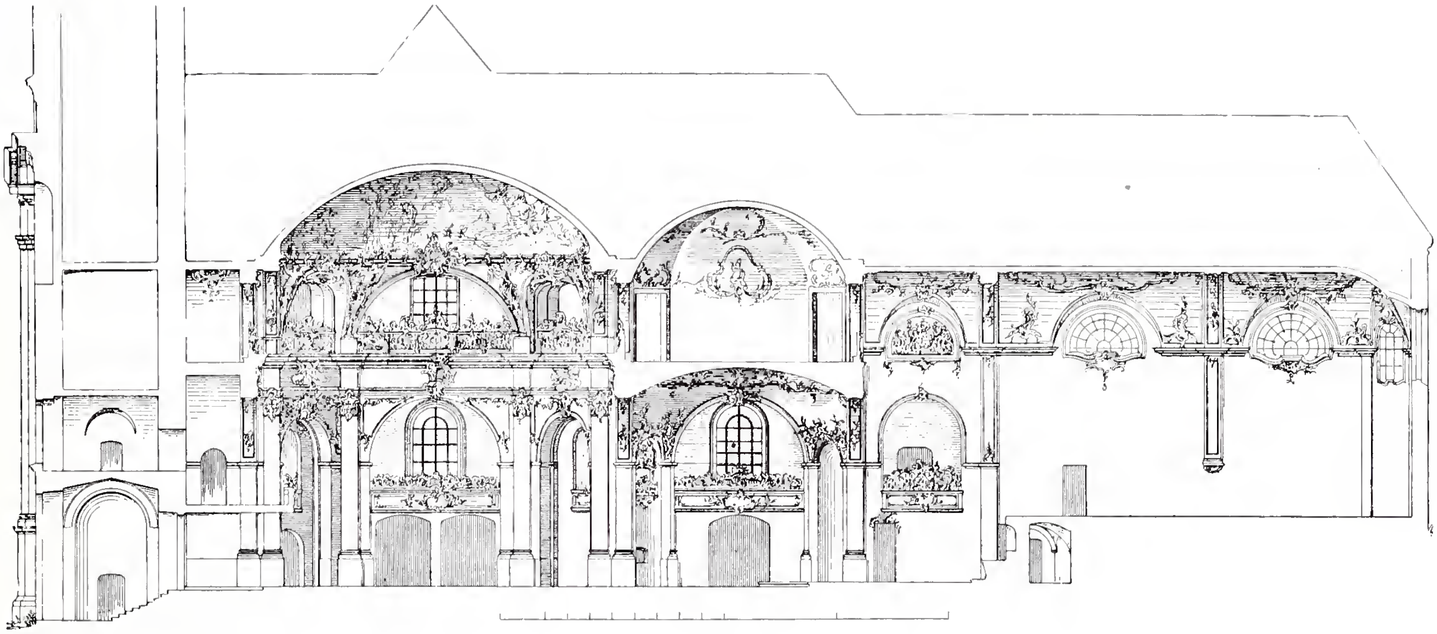


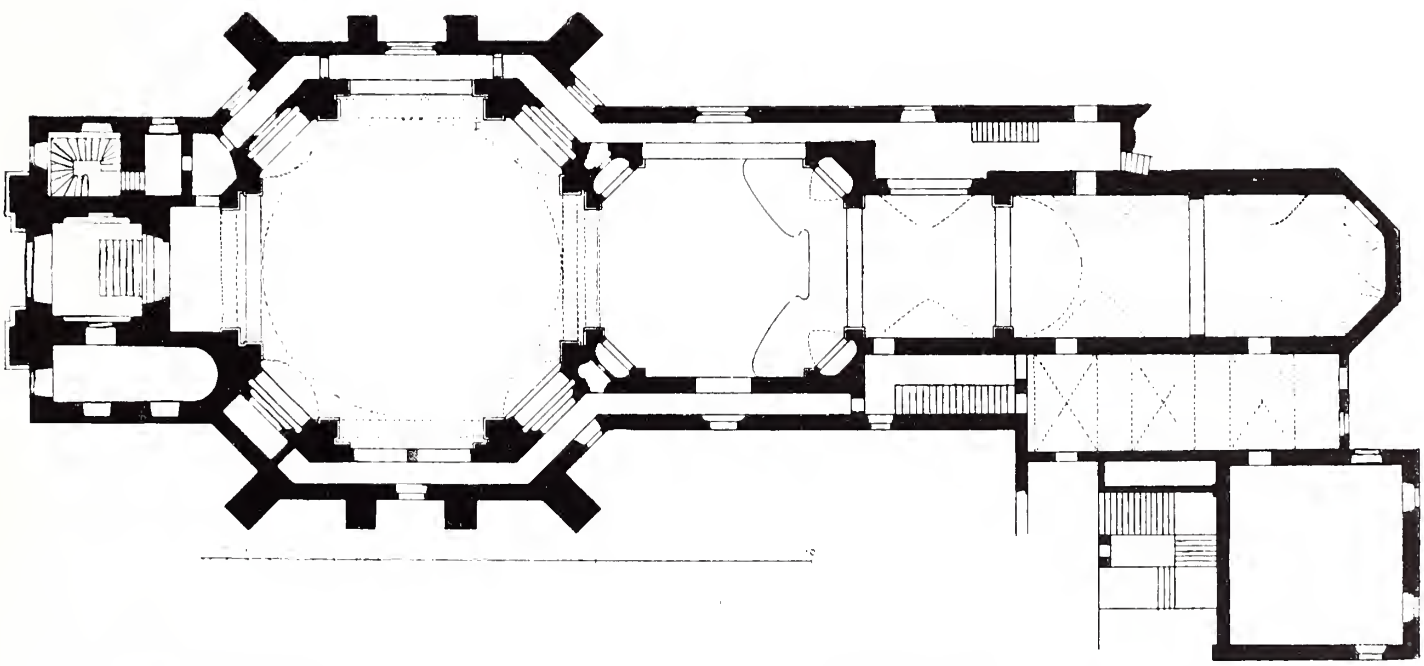
19. 20. *Johann Michael Fischer* — *Kirche in Berg am Laim. Längsschnitt und Grundriß*



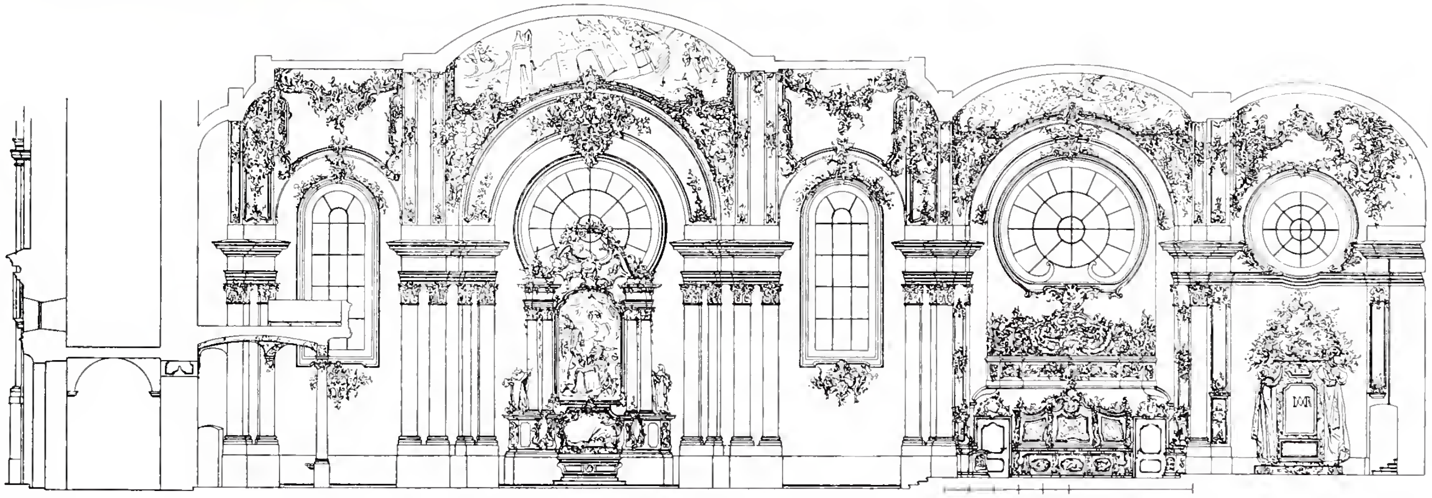


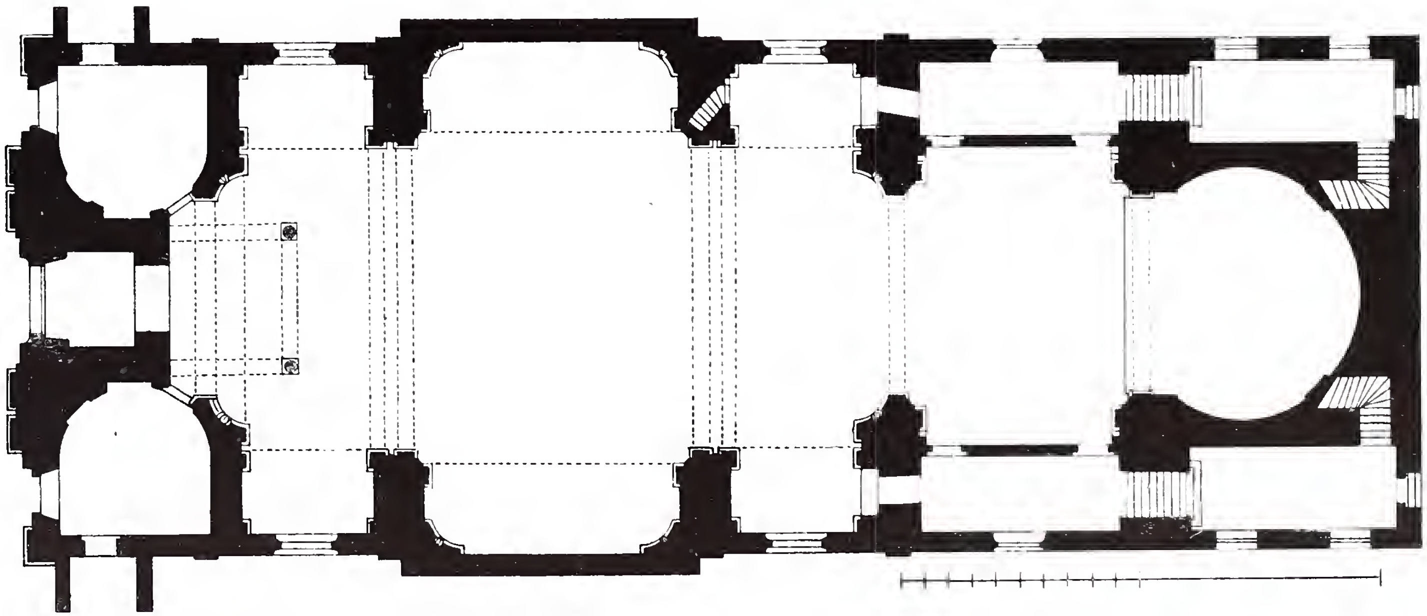
21. 22. *Johann Michael Fischer* — *Klosterkirche Rott a. Inn. Längsschnitt und Grundriß*



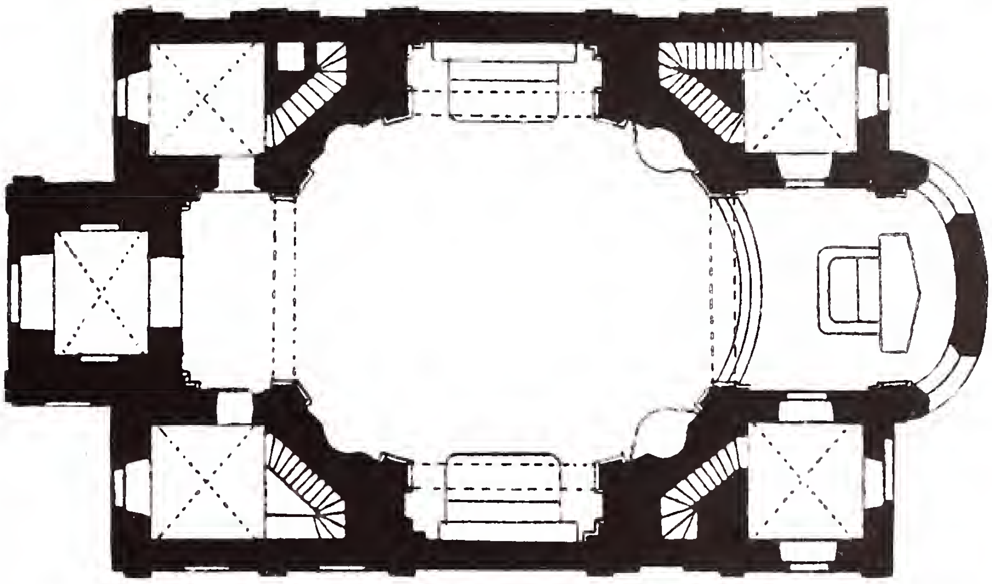


23. 24. *Johann Michael Fischer* *Klosterkirche Altomünster. Längsschnitt und Grundriß*

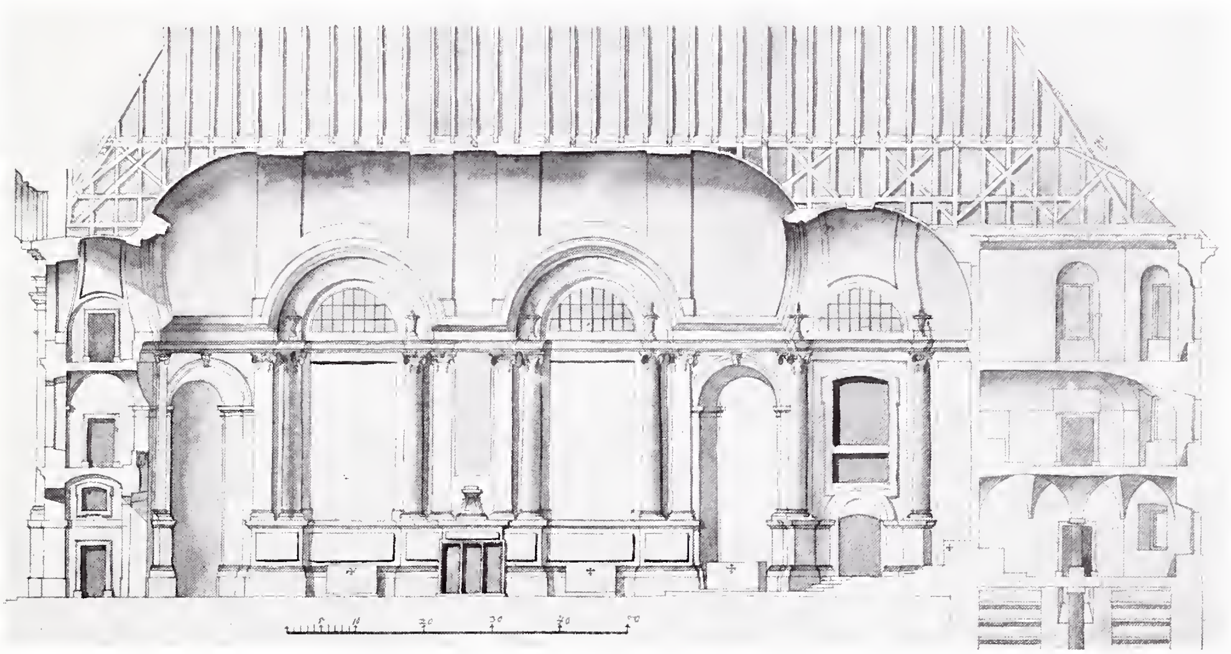


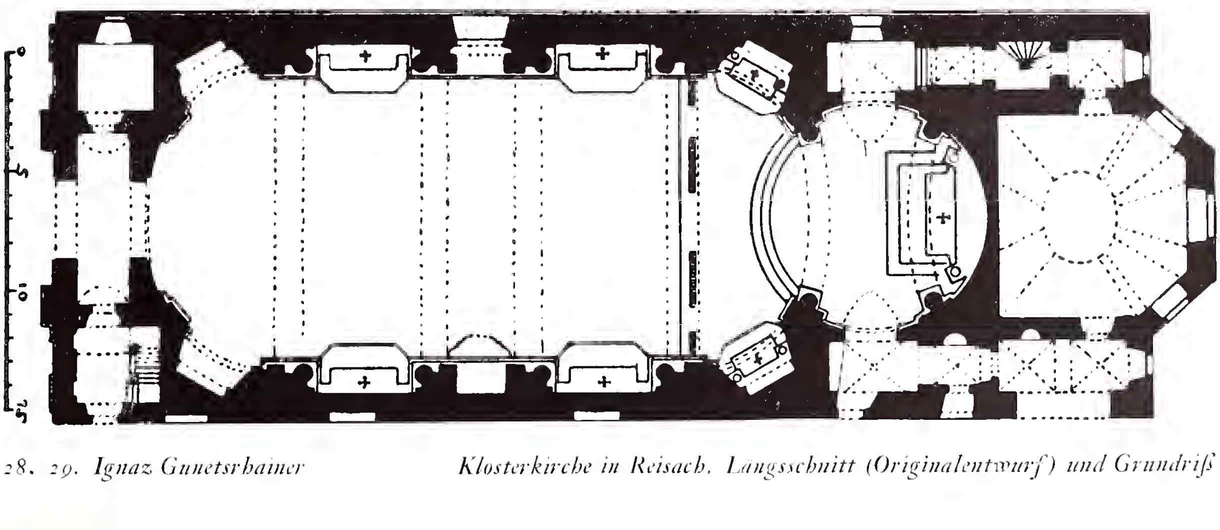


25. 26. *Johann Gunetsrhainer - Johann Michael Fischer* *Klosterkirche Schäftlarn. Längsschnitt und Grundriß*

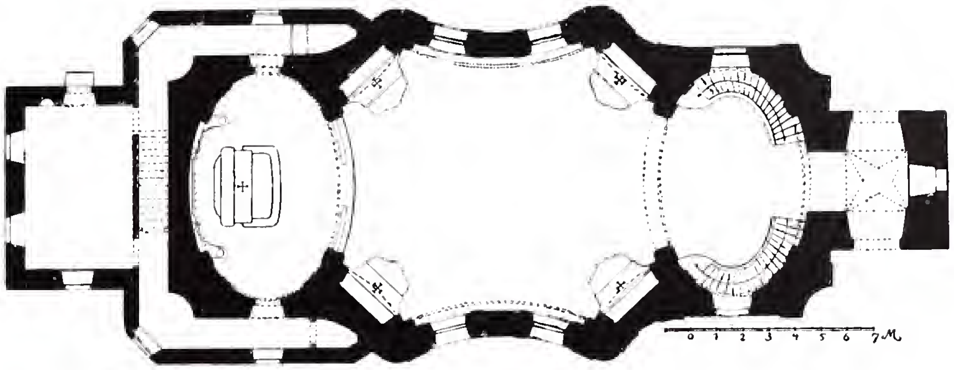


27. *Johann Gunetsrhainer* — *Kirche in Schönbrunn, Grundriß*

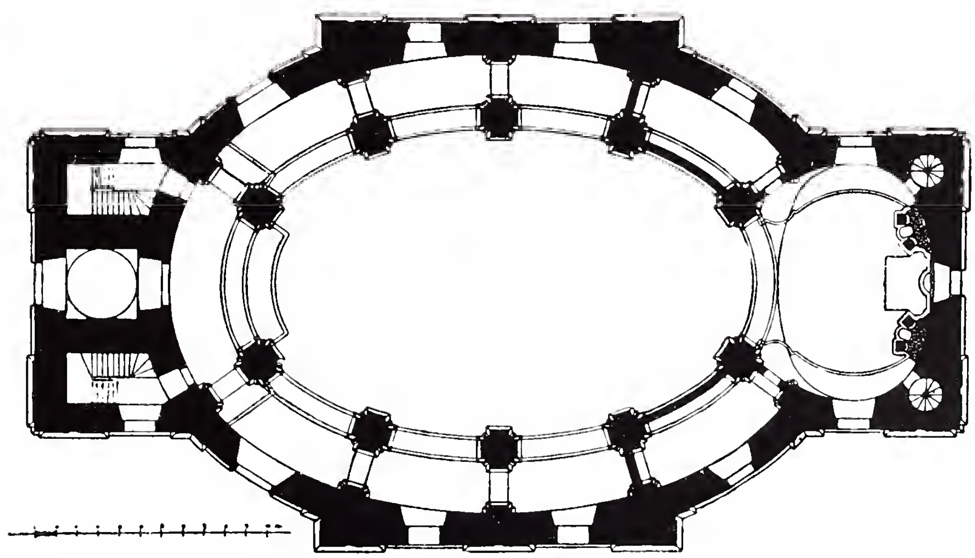




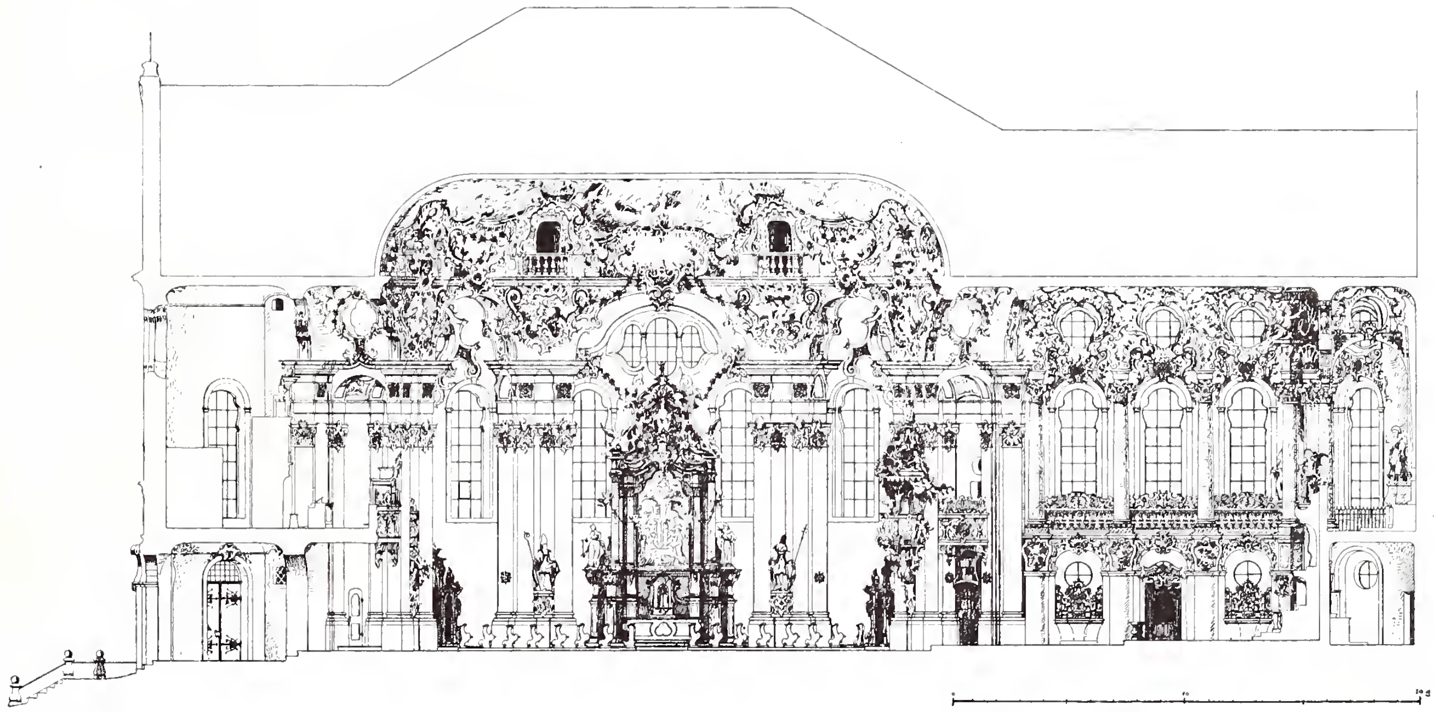
28, 29. *Ignaz Gunetsrhainer* — *Klosterkirche in Reisach. Langsschnitt (Originalentwurf) und Grundriß*

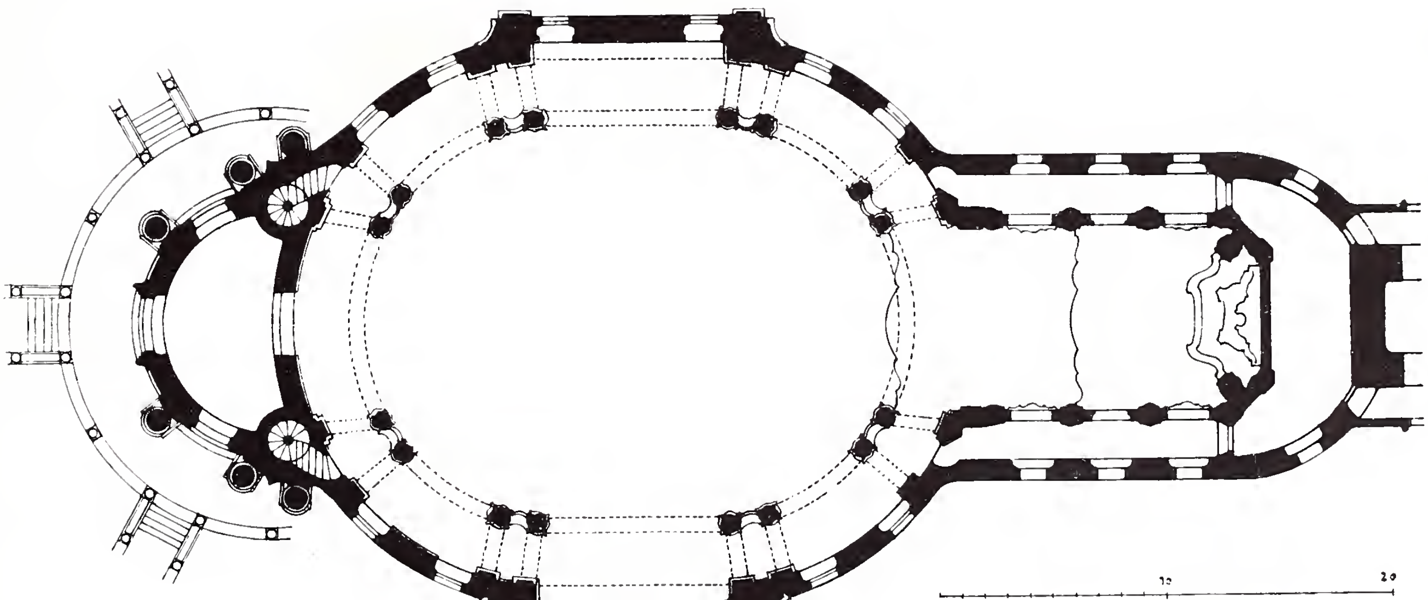


30. *Ignaz Gunetsrhainer (? Entwurf) Ausführung von Ph. Millauer und H. Thaller* — *Kirche in Berbling. Grundriß*



31. *Dominikus Zimmermann* — *Wallfahrtskirche Steinhausen. Grundriß*





32. 33. Dominikus Zimmermann *Wallfahrtskirche Wies. Längsschnitt und Grundriß*

LITERATUR

Der Text des Buches ist eine selbständige Zusammenfassung verschiedener Spezialarbeiten und Abhandlungen des Verfassers, deren genauer Titel unten angegeben ist. Der Abschnitt über Malerei (geschrieben 1913) ist im Auszug erschienen im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1916. Der Abschnitt über Skulptur ist eine erweiterte Wiederholung meiner Einleitung zur „Münchner Barockskulptur". Auf diese Abhandlungen sei besonders verwiesen, da sie Ergänzungen in den Abbildungen und Literaturangaben geben. Im Folgenden beschränke ich mich auf die Angabe neuerer Literatur.

Aufleger-Mayerhofer, Innendekorationen des kgl. Lustschlosses Schleißheim. München 1895.

Aufleger-Trautmann, Münchener Architektur des 18. Jahrhunderts. München 1892.

Aufleger-Trautmann, Die Reichen Zimmer der kgl. Residenz in München. München 1893.

Aufleger-Trautmann, Die Amalienburg im kgl. Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894.

Aufleger-Trautmann, Die kgl. Hofkirche zu Fürstenfeld. Die Klosterkirche zu Dießen. München 1894.

Bayer, Franz Jos., Giovanni Antonio Viscardi: Würzburger Dissertation 1914.

Biermann, G., Deutsches Barock und Rokoko. (Jahrhundertausstellung Darmstadt 1914). Leipzig 1914.

Dechant, Felix, Das Jagdschloß Falkenlust, ein rheinisches Baudenkmal Cuvilliés. Aachen 1901.

Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III.^{2} Berlin 1920.

Dvorak, Max, Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1919.

Feulner, Adolf, Christian Wink, Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern. München 1912.

Feulner, Adolf, Johann Michael Fischers Risse für die Klosterkirche Ottobeuren. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. VIII. 1913.

Feulner, Adolf, Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. IX. 1914–15.

Feulner, Adolf, Deutsche Plastik der Barockzeit. Bei Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. 1914.

Feulner, Adolf, Süddeutsche Freskomalerei. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. X. 1916–18.

Feulner, Adolf, Münchner Malerei um 1800. München 1920.

Feulner, Adolf, Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. München 1920.

Feulner, Adolf, Ignaz Günther. Wien 1920. (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1921.)

Feulner, Adolf, Münchner Barockskulptur. München 1922.

Feulner, Adolf, Das Residenzmuseum in München. München 1922.

Feulner, Adolf, Johann Michael Fischer. Wien 1922.

Giedion-Welcker, C., I. B. Straub. München 1922. (Dissertation.)

Götz, Oswald, François de Cuvilliés. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Ornamentik im 18. Jahrhundert. Frankfurter Dissertation 1920.

Guby, Rudolf, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts I.: Jos. M. Götz. Passau 1919.

Guby, Rudolf, Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des Österreichischen Bundesdenkmalamtes 1918.

Guby, Rudolf, Johann Georg Üblherr, Des Hochstiftes Kempten Hofstukkatorer. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. XI. 1921.

Guby, Rudolf, Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels. Wien 1921.

Gurlitt, Cornelius, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

Gurlitt, Cornelius, Geschichte der Kunst, Band II. Stuttgart 1902.

Hager, Georg, Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte. 48. 1894.

Hartig, M., Augsburgs Kunst. Augsburg 1922.

Hauttmann, Max, Die Entwürfe Robert de Cottes für Schloß Schleißheim. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1911.

Hauttmann, Max, Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner. Straßburg 1913.

Hauttmann, Max, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780. München 1921.

Hofmann, Fr. H., Nymphenburger Porzellan Leipzig 1921.

Hofmann, Fr. H., Johann Peter Melchior. München 1921.

Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. Band I. München 1895 ff.

Muchall-Viebrook, Dominikus Zimmermann. Leipzig 1912.

Paulus, R. A. L., Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München. Straßburg 1912.

Renard, Eduard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Bonner Jahrbücher 99 und 100. 1896.

Ritz, Joseph M., Fränkisch-Bayerisches Rokoko. München 1918. (Dissertation.)

Rose, Hans, Spätbarock. München 1922.

Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Leipzig.

Trautmann, Karl, Der kurfürstliche Hofbaumeister Franz Cuvilliés der Ältere und sein Schaffen in Altbayern. Monatsschrift des historischen Vereins Oberbayern IV, 1895.

Trautmann-Willich, München und seine Bauten. München 1912.

Trautmann, Karl, Kulturbilder aus Alt-München. München 1914 ff.

Voelker, Helene, Die Baumeisterfamilie Gunetsrhainer. (Dissertation, im Erscheinen.)

Zauner, F. P., München in Kunst und Geschichte. München 1914. (Enthält verschiedene Analysen von H. Wölfflin.)

KÜNSTLERVERZEICHNIS

„E. v. 90“ bedeutet zum Beispiel „Einschalttafel vor Seite 90“

ORTSVERZEICHNIS

für den Text

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Zugleich Ortsverzeichnis f. die Abbildungen / „E. v. 90" bedeutet z. B. „Einschalttafel vor S. 90"

FÜR die Überlassung von Aufnahmen bzw. Originalen möchte ich nicht verfehlen, den Herren Generalkonservator Dr. G. Hager, Generaldirektor Prof. Dr. Ph. M. Halm, Direktor des Nationalmuseums, Prof. Dr. Friedrich Hermann Hofmann, Direktor des Residenzmuseums, Ena Gräfin von Geldern, Graf v. Holnstein, Monsignore Dr. Michael Hartig, Erzbischöfl. Archivar, Hauptkonservator Prof. Dr. Felix Mader, Konservator Dr. Karl Gröber, Baron v. Przibram, Dr. J. M. Ritz, Hofrat Röhrer, Prof. Dr. Weigmann, Direktor der Graphischen Sammlung, sämtlich in München, ferner Direktor Dr. Theodor Demmler, Berlin, Prof. Dr. E. Renard, Bonn, Direktor Dr. Storck, Karlsruhe, Dr. O. Schmitt, Frankfurt, Hofkaplan Aumiller, Fürstenfeldbruck, meinen ergebensten Dank auszusprechen.

Die Aufnahmen des Nationalmuseums München sind von Photogr. Beringer gefertigt. Wo keine Quelle angegeben ist, liegen Aufnahmen der genannten Institute oder des Verfassers zugrunde. Aufnahmen von Kircheninnenräumen von der Empore aus, wie Abb. 1, 3, 8, 29, E. v. 41, die, nach den Aufnahmen der Kunstdenkmäler Bayerns reproduziert, einen unrichtigen Raumeindruck geben, mögen als Beispiele gelten, wie die vorhergehende Generation die Rokokoräume gesehen hat.

Berichtigungen

Seite 85, Zeile 10 von unten lies: Aldersbach statt Adlersbach.
Seite 119, Zeile 1 oben lies: Musterbeispiel statt Musterspiel.
Abb. 142, Seite 106 lies: Göz statt Götz.
Abb. 152, Seite 113 lies: Gottfried Bernhard Göz statt Johann Wolfgang Baumgartner.
Abb. 152, Seite 113 lies: Sommerpavillon statt Seitenpavillon.
Abb. 177, Seite 132 lies: Ignaz Günther statt Joachim Dietrich. Die Figur wird durch ein neu aufgefundenes, signiertes Modell als Werk Günthers der Zeit um 1761 bestimmt.

Der Text dieses Werkes wurde im Frühjahr 1923 vom Bibliographischen Institut in Leipzig gedruckt. Die Klischees für die ein- und mehrfarbigen Bildtafeln, sowie die Mezzotinto-Ätzungen wurden von den Graphischen Kunstanstalten F. Bruckmann A.-G. in München hergestellt, die auch den Druck besorgten. Die Duplex-Lichtdrucke lieferte die Kunstanstalt I. B. Obernetter in München. Einband und Titel zeichnete Emil Preetorius.